De eend op zolder

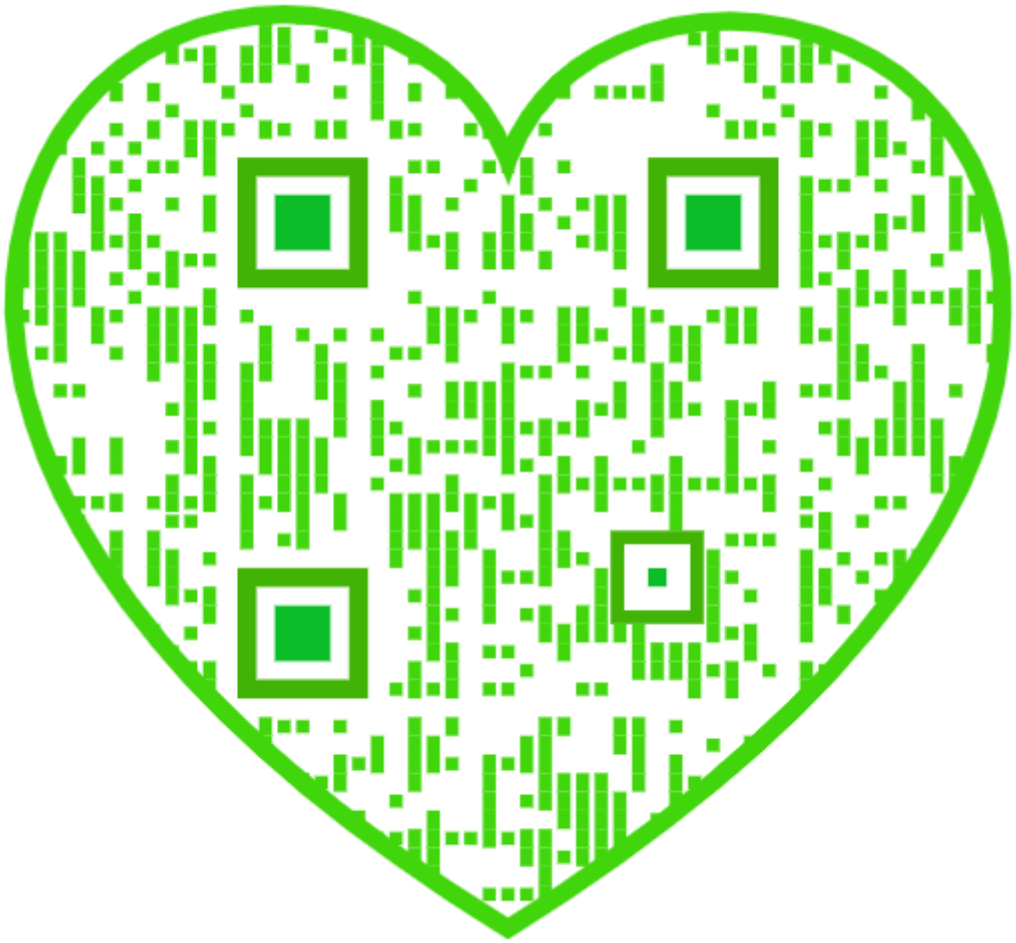
H.A. Gomperts

bron
H.A. Gomperts, *De eend op zolder*. G.A. van Oorschot, Amsterdam 1970

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/gomp002eend01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



voor Emilie

Inleiding

Wat is het fascinerende van het toneel? Het is een andere wereld die op de onze lijkt, maar verschoven, betoverd, gemaskerd. Als kind vond ik een voorstelling van *De Kleine Lord* een leuke, maar ook een griezelige ervaring. De nadrukkelijk en vreemd articulerend pratende volwassenen die kinderen nadeden speelden een even brutaal spel als de kleine bevolkers van de poppenkast die voor levende volwassenen willen doorgaan. Men moest een beetje gek zijn om erin te geloven en het voelt prettig om een beetje gek te zijn.

Er kwam een warme lucht van verf en stof tevoorschijn, toen het doek spleet - het zal wel zomer geweest zijn, maar de ijskoude tocht die anders bij opening van het doek de zaal inkomt werkt ook goed - en onmiddellijk begon iedereen zich aan te stellen. De geschminkte gezichten, rooie pruiken, kale, rimpelige pruiken, het luid praten met schitterende ogen en overdreven gebaren - waar anders zag men zo iets? De kleine lord zelf was eigenlijk een meisje, haar of zijn moeder een kwijnende mevrouw met een zwarte voile - dat was Else Mauhs, werd mij eerbiedig toegefluisterd - haar of zijn grootvader een onnoemelijk deftig heer en bovendien Eduard Verkade, die bijna niet kon lopen van de deftige jicht, maar aan het slot deed hij een kwieke pas naar voren om te danken voor het applaus.

Het boeiende is die dubbelzinnigheid. De spelers zijn verbaasd, zij schrikken, zijn verrast, maar ze weten wat er komt. In de zaal kan men huilen om ondraaglijke droefenissen en een dropje snoepen tegelijkertijd. Tegenover de georganiseerde spontaniteit van de acteurs staat het zich geven zonder zich te verliezen van de toeschouwers.

Later ontdekt men dat de kunst van het toneel een zelfstandig

geworden element is van iedere kunst. Een schilder is een kijker en een verver, maar de functies zijn verstrengeld. Het verven volgt op het kijken, maar het gaat er ook aan vooraf. Een schrijver is een voeler en een zegger die met gevoelens en gedachten werkt en bovendien met woorden. Is het voelen-denken voorwaarde voor het schrijven, het wordt er ook door geconditioneerd.

Men weet het sinds lang: vorm en inhoud zijn één. De retoriek, d.w.z. de kunst van de mededeling, van het overtuigend overbrengen, valt niet alleen samen met de expressie, maar speelt ook in ieder stadium van concipiëren en maken een rol. Retoriek in deze betekenis is de techniek die het beoogde effect bereikt. In die zin is de kunst van het toneel de retoriek van het toneelstuk. Een speciaal genre in de literatuur is retorisch onvoltooid. Men kan een toneeltekst lezen zoals men een bloemknop van binnen en van buiten kan bekijken om zich daaruit een beeld van de bloem te vormen. De werkelijke bloem ziet men pas als men de retorische voltooiing van de knop heeft willen afwachten.

Maar is men zover, dan verwijst alles in de voltooiing naar het zichtbaar gemaakte beginsel. De retoriek van voorstelling, aankleding en spel is zichtbaar, hoorbaar, voelbaar, maar ondergeschikt aan wat zij overbrengt. Zij is een zelfstandig geworden techniek, maar in dienst van iets anders. Vraagt zij meer aandacht voor zichzelf dan voor dat andere, dan is zij niet doeltreffend, maar retorisch in de gebruikelijke zin van het woord. Verwijst zij zonder koketterie naar de verbeeldingswereld van de schrijver, dan heeft haar zelfstandigheid, toch altijd door de tekst begrensd, aan de gestelde eisen beantwoord. De praktijk leert trouwens dat het aantal mogelijkheden binnen die grenzen onbeperkt is. Vorm en inhoud zijn één, maar in een laat stadium van de vormgeving (n.l. waar de tekst toneelvoorstelling wordt) is bij een gelijkblijvende inhoud plus onvoltooide vorm een oneindig aantal vorm-voortzettingen en - voltooiingen mogelijk.

Hetzelfde principe is in andere kunstvormen terug te vinden. In een laat stadium denatureren vormvarianten de inhoud niet meer. Vertalingen zijn mogelijk - ook van poëzie - zonder ver-

valsingen te zijn, indien de retoriek pas in dat late stadium is gaan overwegen, m.a.w. als er vóór dat stadium maar genoeg overwegende inhoud is, inhoud met onvoltooide retoriek vermengd.

De retoriek is het element dat van bedoelingen kunst maakt - in ieder stadium. Het is het dubbelzinnige element in de kunst: uitdrukking èn mededeling, echtheid en beoogd effect. Bij pijn roept de Nederlander au, de Fransman aïe, de Engelsman ouch, spontaan maar ook correct, om aandacht te trekken, om van zijn leed te overtuigen. Dat deze reacties geautomatiseerd zijn, doet niets af aan hun in de taal verankerde dubbelheid van expressie en communicatie. De spontaniteit is door het uitdrukkingsmiddel al met het effectbejag gemengd. In het dagelijks leven overweegt bij ‘au’ de expressie en is de retoriek een bijmengsel (de pijn wordt niet in stilte geleden, de au-roeper is misschien een aansteller, een medelijden-vrager of - moeilijk geval - een hystericus). Op het toneel is ‘au’ in de regel pinre retoriek, maar in de contekst van het spel echt genoeg. Die dubbelzinnigheid geldt op een andere manier voor de toeschouwer. Hij lijdt mee met de pijn van het personage, die hem buiten het spel - hij is er constant óók buiten - niet raakt.

De retoriek die uitingen ‘sociaal’ maakt, op anderen richt, is een wezenlijk element van de kunst, maar is, veel algemener, een kenmerk van ieder gedrag van levende wezens dat niet alleen iets uitdrukt, maar ook iets meedeelt. Het pakje van de politieagent is zelf-expressie, maar ook bedreiging en volgens vele biologen is het met de zang van de nachtegaal niet anders gesteld.

De retoriek in de kunst onderscheidt zich alleen van de alom aanwezige retoriek door de verfijning en de nuancering ervan. De complicaties van de inhoud vereisen een overeenkomstige vormtechniek, die in ieder kunstwerk te vinden is, maar het zichtbaarst dáár, waar de kunst *vertoning* is geworden: op het toneel.

Vraagt men zich af wat het boeiende is, niet van een concrete toneelvoorstelling, maar van de kunstvorm van het toneel, dan doet zich dus als antwoord voor: de zelfstandig geworden re-

toriek. De verborgen dubbelzinnigheid van kunst en communicatie treedt hier aan de dag. De acteur X bestaat en het personage dat hij speelt is een bedenksel. Binnen het spel bestaat het personage en is er geen mijnheer X. In de visserswoning hoort men de storm die met de windmachine gemaakt wordt en men huivert. Iemand warmt zich bij een vuur dat uit een lampje bestaat achter rood papier. Van belang is niet wat de acteur voelt, maar wat hij ‘over het voetlicht’ weet te brengen, ook al is er geen voetlicht. Van belang is niet of de toeschouwer zichzelf vergeet of, volgens het voorschrift van Brecht, zich juist niet vergeet, maar of hij beide tegelijk doet, n.l. of hij ten ondergaat met de held en tevens tevreden is omdat hij behaaglijk in het theater zit.

Het net-echte van het toneel wordt vaak als onecht afgewezen. Voor een betere waarnemer - zoals Hamlet - schiet de werkelijkheid juist in echtheid tekort. (‘What's Hecuba to him, or he to Hecuba,/That he should weep for her? What would he do,/Had he the motive and the cue for passion/That I have? He would drown the stage with tears’...). Die werkelijkheid schiet niet alleen te kort, omdat zij retorisch gebrekkig is - ook het understatement is een vorm van retoriek, zie Cordelia - maar omdat zij even dubbelzinnig is als de retoriek. Heeft Hamlet ‘the motive and the cue’ voor passie, of juist niet?

De werkelijkheid is gemaskerd, onkenbaar of moeilijk kenbaar. Zij manifesteert zich dubbelzinnig. Niet alleen levende wezens hebben hun retoriek, maar ook situaties. Er is niet alleen dubbelzinnigheid in uitingen, maar ook in duidingen. Zelfs de eigen gevoelens zijn dubbelzinnig. Is men wraakzuchtig of niet, voelt men zich schuldig of niet, heeft men lief of niet? Met de vaststelling van wat men voelt is een verwijzing naar gangbare gevoelens gemoeid. Kan men trouwens iets voelen wat al een naam heeft, wat mededeelbaar is? Trekt men het gevoel niet al scheef door het te noemen? Creëert men het misschien daardoor?

Een telkens terugkerend thema dat schrijvers gebruiken voor de dubbelzinnige kunst van het toneel is de dubbelzinnigheid van het leven. Met behulp van de eenvoudigste dubbelgangers en bedriegers, persoonsverwisselingen en maskerades, pochers,

gewichtigdoeners, schijnheiligen, ingebeelden, zoekers naar waarheid, verwerpen van waarheid, vreemdelingen, buitenstaanders, vervreemden, gedepersonaliseerden, personages die naar een auteur zoeken, die naar hun eigen gevoel zoeken, naar hun eigen schuld zoeken, naar zich zelf zoeken, naar God zoeken, is de retoriek van het toneel steeds opnieuw bezig met de retoriek van het leven of met zich zelf, omdat het toneel het leven zo voor de hand liggend kan symboliseren.

In *De Wilde Eend* van Ibsen handhaaft de oude Ekdal zijn zelfgevoel als voormalig jager op groot wild door op zijn zolder rond te scharrelen met zijn geweer temidden van een menagerie van duiven, kippen, konijnen en een invalide eend. Die eend belichaamt het pak leugens waaraan de oude berenjager en zijn van grootspraak levende zoon Hjalmar zich vastklampen. Het is een eend op zolder: een leugen zoals alles op het toneel, een uit de bossen van de werkelijkheid naar de planken van een stoffige behuizing overgebracht dier. Maar de wilde eend, hoezeer ook vleugellam en verminkt, is op de oceaanbodem, op de grond der werkelijkheid, geweest, vanwaar hij door de duikende jachthond van de oude Werle naar boven is gebracht. Hij is óók symbool voor echtheid en daarom een bruikbaar teken voor de dubbelzinnige retoriek.

Wie toneelvoorstellingen bezoekt en er genoegen in schept, houdt zich bezig met eenden-op-zolder, met echtheid die nagemaakt is, met wat Aristoteles al de imitatie van een actie noemde. Een ‘happening’, een geïmproviseerd spel, een spontaan gebeuren, is natuurlijk heel wat anders: geen wilde eend op zolder, maar een tamme op de begane grond. Het toneel is ingestudeerde spontaniteit, een steeds weer op losse schroeven gezette vastheid. Het is een verzameling leugens, aanstellerij, waarheid, biecht, Schmiere, doorleefdheid, indrukwekkende prestaties en in elkaar geknutseld maakwerk. Het is de naamloze emotie die effect geworden is, bezielde namaak die overtuigt of ergert of woedend maakt.

Er zijn fanatici van het toneel, zelf-overschatters, konijnen-schietende berenjagers, die menen dat de tekst een bagatel is, een

summiere aanleiding voor het machtig creatief geweld van hun spel of regie. Ik ga van een andere gedachte uit. M.i. is de taak van regisseur en spelers als retorische voltooiers van het stuk dienend en gehoorzaam t.a.v. de vastliggende gegevens van de tekst. Binnen de grenzen van deze gegevens en een scrupuleuze interpretatie is er voor de voltooiing een grote speelruimte met talrijke mogelijkheden voor inventiviteit, persoonlijke inbreng, eigen vormgeving.

Ieder zijn plaats. Die van de dagbladcriticus is tijdens de voorstelling in de zaal (en niet achter de schermen) en na de voorstelling op zijn schrijfkrukje thuis (en niet op de stoel van de rechter), waar hij moet trachten verslag uit te brengen van zijn bevindingen, zo mogelijk getoetst aan enige kennis. Hij moet dat doen niet ter instructie van toneelschrijvers, regisseur en spelers, maar ten behoeve van de lezers van zijn krant. Met dit uitgangspunt ben ik over regie en spel in de kritieken, waarvan men er hier een aantal lezen kan, gewoonlijk korter geweest dan over de inhouden die daarmee werden overgebracht. Retoriek die aandacht voor zich zelf vraagt is een verkeerde, een ‘retorische’. Een goed voorbeeld voor critici is de jachthond van Werle: geen getreuzel aan de oppervlakte, veel adem voor de duik en goed toehappen op de bodem.

1. Vijfde eeuw voor Christus

Sophokles, *Oidipus*

Amsterdamse voorstelling

Koning Oidipus van Sophokles is de Griekse tragedie in haar volmaakte vorm. Het drama combineert een verbluffende eenvoud met een complexiteit die het in laatste instantie onontraadselbaar maakt. Aristoteles heeft er de hoofdregels van de poëzie aan gedemonstreerd en Freud de beginselen van zijn psychologie. Het is een primitief ritueel en een ingenieuze detective-roman, een gruwelverhaal en een parabel van het menselijk leven, een religieus gedicht en een tractaat tegen de harteloze wreedheid der goden. Enzovoort.

Men kan *Koning Oidipus* van vele kanten benaderen zonder de compactheid en de veelvormigheid ervan te schaden. De voorstelling die de Nederlandse Comedie van dit treurspel heeft gegeven berustte op één bepaalde, op zichzelf discutabele visie van regisseur Johan de Meester, maar opende niettemin het uitzicht op verscheidene andere kanten van dit wonderlijke drama.

Oidipus is, zoals men weet, de zoon van Laios, koning van Thebe en zijn vrouw Jokaste, die op grond van Apollo's voorspelling dat hij zijn vader zou vermoorden en met zijn moeder zou trouwen als zuigeling aan een herder was gegeven om in de bergen ter dood te worden gebracht. Het kind komt echter bij de koning van Korinthe terecht en Oidipus groeit op in de mening diens zoon te zijn. Ook hem wordt voorspeld dat hij de moordenaar van zijn vader en de man van zijn moeder zal worden en ook hij probeert aan die voorspelling te ontkomen door zijn vermeende ouders te verlaten. Onderweg doodt hij dan in een twist en uit zelfverdediging zijn werkelijke vader zonder diens identi-

teit te kennen, hij bevrijdt Thebe van de Sfinx door haar raadsel op te lossen en krijgt als beloning koningin Jokaste tot vrouw met het koningschap van de stad. Zonder te weten dat de voorspelling in vervulling is gegaan regeert hij vele jaren over Thebe, totdat het plotseling uitbreken van pest en hongersnood de stad opnieuw met de ondergang bedreigt.

Op dat moment laat Sophokles de tragedie beginnen. Het orakel van Apollo schrijft de rampen toe aan de bezoedeling van de stad doordat de moord op de vroegere koning Laios ongestraft is gebleven. Voor de reiniging is het noodzakelijk dat de moordenaar wordt gedood of verbannen. Oidipus neemt de opsporing van de schuldige ter hand. Door middel van de verklaringen van de ziener Teiresias en van getuigen komt hij langzamerhand achter de verschrikkelijke waarheid. Jokaste hangt zich op en hijzelf steekt zich de ogen uit.

Het beklemmende van deze handeling is, dat Oidipus met hardnekkigheid naar een waarheid zoekt die hij met dezelfde hardnekkigheid tracht te vermijden. Het publiek kent de toedracht van het begin af aan, maar hij negeert uit zelfbehoud de zich opstapelende bewijzen, totdat hij er onder verpletterd wordt: het is het schoolvoorbeeld van de dramatische ironie, hier tot zijn uiterste consequentie gevoerd. Sophokles maakt volkomen aannemelijk, dat juist deze man die zijn sporen verdiend heeft in het oplossen van raadsels tot het einde toe blind blijft voor dit geheim. Maar de redding van de stad, waarnaar hij streeft, houdt onvermijdelijk zijn eigen ondergang in. Daarom kan hij ook niet ingaan op de halve oplossing die Jokaste met haar practische vrouwelijke kijk voorstelt. Zij ziet de waarheid eerder dan hij en spoort hem aan het onderzoek te staken, omdat het alleen maar tot rampzaligheid zal leiden. Tevoren heeft zij trouwens al de ‘normaalheid’ van de incest-wens in dromen terloops aangestipt. Voor haar zou er een modus vivendi bestaan tussen de bewustheid en de onwetendheid in. En het is pas, als *zijn* ogen open gaan, dat voor *haar* het leven onmogelijk wordt en voor hem het zien.

Deze tragedie is ‘religieus’ in zoverre ieder Grieks drama

voortkomt uit een vruchtbaarheidsritueel, waarin de cyclus van ondergang en wederopstanding is verbeeld. Maar zij is bepaald niet religieus in de christelijke zin. De zonden van Oidipus en Jokaste zijn ‘schuldloos’. Het lijkt mij dan ook niet juist wat De Meester in het programma opmerkt, nl. dat zij zwaar gestraft worden, omdat zij in menselijke overmoed weigeren zich te onderwerpen aan hun noodlot. Hun noodlot immers was juist dat zij hun misdaden moesten begaan. Niet hun schuld werd gestraft maar hun daad. En voor Oidipus was dat al vóór zijn geboorte vastgesteld. Wat Sophokles laat zien is juist dat het geen verschil maakt of men zich onderwerpt aan zijn noodlot of probeert er zich aan te onttrekken. Het wezen van het menselijk bestaan is dat men gestraft wordt voor de in onschuld begane daad. In *Oidipus in Kolonos* voegt hij er nog aan toe, dat men ‘heilig’ wordt door het ongeluk van de straf, d.w.z. zegenbrengend voor anderen. Maar alles buiten of ondanks schuld of verdienste.

Het bezwaar dat men ook overigens tegen De Meesters opvatting kan inbrengen is dat zijn hele vormgeving een christelijk tintje had gekregen. Het tegenover elkaar plaatsen in het toneelbeeld van altaar en paleis als een goddelijke en wereldlijke macht geeft blijk van een uitgangspunt dat in de Griekse wereld niet past. Het altaar speelt in deze tragedie niet zo'n belangrijke rol als de toneelbouw wilde doen uitkomen. Er is natuurlijk wel, zoals gewoonlijk bij Sophokles, een tegenstelling tussen de onmatigheid van de hartstochten en de matigende invloed die het koor uitoefent en die de ‘verstandige’ houding vertegenwoordigt zoals zij gewild is door de goden. Maar dat dat de ‘les’ zou zijn die ‘de vrome Sophokles zijn medeburgers wilde geven’, lijkt mij geen juiste gedachte, want het volgen van de goddelijke orakels hield in dit geval het begaan van moord en bloedschande in.

Doeve's toneelbeeld van rotsachtige trappen van papier mâché met een te benauwde speelruimte ertussen leed aan hetzelfde tekort aan grootsheid dat de opvatting van de regisseur kenmerkte. Dat de klagende volksmenigte in het begin uitsluitend bestond uit de priester met een paar kinderen gaf een idyllisch, maar veel te benepen en mager beeld van de verschrikkelijke

ramp die de stad teistert. Ook de textielrijke kostuums hadden een keurigheid die men misschien in kloosterscholen mag verwachten, maar die niets te raden gaf van de barbaarse, zinnelijke wereld waarin deze tragedie zich voltrekt.

De Oidipus van Han Bentz van den Berg was in het begin voor mijn gevoel te eenvoudig, te realistisch. Men kreeg te weinig de indruk dat hij de door het noodlot uitgekozen held was. In de gevoelsuitbarsting aan het slot echter bereikte Bentz van den Berg een grote, aangrijpende zuiverheid. Ank van der Moer bracht alle nuances van Jokaste, bezorgdheid, onrust, liefde, neiging tot sussen, wanhoop en verbijstering prachtig tot uitdrukking. Een bijzonder waardige koorleider met een voortreffelijke dictie was Ton Lutz.

Als men inziet dat de hantering van het koor in onze tijd een onoplosbaar probleem blijft, moet men waardering hebben voor wat De Meester met deze oude heren uit Thebe bereikt had. Een gezelschap van ongeveer gelijk gegrimeerde baarddragers heeft natuurlijk iets potsierlijks, maar de expressieve of ook ongeforceerde bewegingen van dit koor, dat bij gelegenheid ook grotendeels onzichtbaar wist te zijn, betrokken het op harmonische wijze bij de handeling.

De vertaling van Jan Engelman, grotendeels in zesvoetige jambische verzen, was vloeiend en welluidend. De koren echter waren voor mijn gevoel veelal te rijk van rijm, te gemakkelijk-romantisch, waardoor de stijl te veel in de richting van Bilderdijk werd getrokken.

(1955)

Rotterdamse voorstelling

Rotterdams Toneel heeft een bijzonder mooie voorstelling gegeven van Sophokles' tragedie *Koning Oidipus.* Het was een voorstelling die zich, vergeleken met andere opvoeringen van Griekse tragedies, onderscheidde door drie grote prestaties: de doorleefde vertolking van de titelrol door Max Croiset, de sobere, geconcentreerde regie van Ton Lutz en de heldere, ruige vertaling van Evert Straat. Door deze prestaties kon men de tragedie

op een volkomen eigentijdse manier beleven: Croisets spel stond zo ver mogelijk af van het romantische ‘declameren’ waartoe de klassieke treurspelen nog zo vaak verleiden; Lutz had in zijn regie geen enkele poging gedaan tot archaïserende reconstructie of tot bijzakelijke esthetiek; Straats vertaling was strikt functioneel, gericht op de precieze betekenis en op de snelle verstaanbaarheid.

Het resultaat was dat de tragedie haar maximale werking kreeg. Men onderging Oidipus' meedogenloze uitgraving van de waarheid over zich zelf, die de inhoud van het drama is, als een kwellend en schokkend proces dat zowel ellende brengt als verlossing. Er waren geen toneelgebaren, toneelbeelden of toneelwoorden die zouden kunnen afleiden van dit in details zichtbare en onafwendbaar voortschrijdende proces.

In de vele beschouwingen die aan dit treurspel zijn gewijd is men het over die fascinerende werking wel eens, maar over de oorzaken van die fascinatie wordt verschillend gedacht. Classici, die literair-kritisch vaak nog in de 19de eeuw leven, zijn geneigd die oorzaken los te maken van de inhoud waarmee zij geen raad weten. Zo heeft Prof. Dr. J.C. Kamerbeek dezer dagen in een beschouwing in de N.R.C. verkondigd dat het boeiende van *Korting Oidipus* allereerst ligt ‘aan de geconcentreerde kunst van dramatische middelen’ en vervolgens ‘aan de economie van het doeltreffende taalgebruik’. Verder legt hij de nadruk op de betekenis van Oidipus als ‘symbool van de in zijn lot verstrikte mens’. Voor Kamerbeek is wel Oidipus' ontdekking van de werkelijkheid van belang, maar de inhoud van die werkelijkheid, de vadermoord en het huwelijk met de moeder, schuift hij nogal ongeduldig ter zijde.

‘De situatie’, zegt hij, ‘appelleert niet aan de waarschijnlijkheidsbehoefte van de gemiddelde toeschouwer’. Hij is van mening dat het ‘Oidipuscomplex’ van Freud slechts beperkt verband houdt met de tragedie, omdat het personage van Sophokles de betekenis van zijn daden niet kende en evenmin handelde uit een bij hem onbewust aanwezige drang.

Daarmee is het probleem m.i. niet juist gesteld. Freud immers verklaarde het fascinerende van deze tragedie uit de veronder-

stelling dat de onwaarschijnlijke situatie van Oidipus aan heel andere behoeften van de gemiddelde toeschouwer voldoet. In de daden van Oidipus weerspiegelen zich de verdrongen wensen van die toeschouwer. Aanvaardt men deze veronderstelling, dan is met Freuds ‘Oedipuscomplex’ het door de eeuwen heen boeiende van Sophokles' tragedie heel wat begrijpelijker gemaakt dan met de door Kamerbeek genoemde kwaliteiten. Die kwaliteiten (geconcentreerde kunst van dramatische middelen, economie van doeltreffend taalgebruik, symboolwerking van de in zijn lot verstrikte mens) gelden ook voor de andere tragedies van Sophokles, voor *Aias* bijvoorbeeld. Maar *Aias* heeft de mensen nooit in die mate gebiologeerd als *Koning Oidipus.* De opmerking van Kamerbeek over het beperkte verband en het ontbreken van een onbewuste drang bij Oidipus is er bovendien volkomen naast, omdat Freud zijn theorie baseert op de *werking* van de tragedie bij lezer en toeschouwer en niet op een diagnose van het personage Oidipus.

Terug naar de voorstelling van Rotterdams Toneel. De grote verdienste ervan was dat het drama zonder enige regisseurs-koketterie, zonder verdoezeling of mooidoenerij zo naakt en zo compact mogelijk voor zich zelf mocht spreken. Wie zich de voorstelling herinnert die de Nederlandse Comedie zes jaar geleden heeft gegeven kon hier een grote verbetering constateren. Men zag toen een ethisch getinte Oidipus. Volgens de opvatting van regisseur Johan de Meester werden Oidipus en Jokaste zwaar gestraft, omdat zij in menselijke overmoed hadden geweigerd zich te onderwerpen aan de goden. De middeleeuwse *Elckerlyc* compleet met zonde en penitentie had zich toen zeer onrechtmatig van de Griekse tragedie meester gemaakt.

Ton Lutz heeft de soberheid van zijn voorstelling zover doorgevoerd dat hij het koor van oude, wijze Thebanen heeft beperkt tot twee sprekers. Voorzover het koor wordt toegesproken als de bevolking van de stad, wendden de spelers zich tot de mensen in de zaal. Nu kan men natuurlijk zeggen, dat Lutz zich op die manier nogal gemakkelijk heeft afgemaakt van de problemen van een bewegend, dansend, zingend, fluitend koor. Het

hoort er eigenlijk bij. Persoonlijk vond ik het bepaald een opluchting, dat het drama zich deze keer mocht voltrekken zonder dat corps-de-ballet van bejaarde, baardige pottenkijkers met hun valse, gelijkvormige meewarigheid.

Max Croiset die koning Oidipus speelde heeft zelf, zoals men zich herinneren zal, een interessant Oidipus-drama geschreven. Het was te merken dat Oidipus een figuur is waarmee hij zich intensief heeft beziggehouden. Zijn vertolking van de rol, die hij speelt als een felle, driftige, maar zeer menselijke held, had althans een gaafheid en een compleetheid zoals men zelden te zien krijgt. Een prachtige rol die aan het slot een grote, aangrijpende kracht kreeg.

Enny Mols-de Leeuwe gaf als Jokaste vooral op suggestieve wijze uitdrukking aan de angst die haar beheerst als zij nog vóór Oidipus de ware toedracht is gaan beseffen. Van André van den Heuvel zag men een nobele Kreoon en van Ton Lutz een krachtige, bittere Teiresias. Albert Vogel en Siem Vroom waren de twee koorloze koorleiders. Hun verzen werden gezegd met een ritmische begeleiding van slaginstrumenten. Albert Vogel die de verzen genuanceerd en mooi van toon voordroeg kwam met zijn zachte stem niet altijd boven de begeleiding uit. Siem Vroom bleek over een groter volume te beschikken, maar bij hem liet de intonatie wel eens te wensen.

Het decor van Friso Wiegersma bestond uit twee diagonale marmeren of granieten muren die een trap omsloten en een lager gelegen voortoneel. Uitgespaarde openingen in de verticale vlakken gaven de spelers gelegenheid tot komen en gaan. Een abstract decor dus, dat de nodige speelruimte creëerde en begrensde: even eenvoudig, doeltreffend en ondergeschikt aan het geheel als de kostuums.

De vertaling van Evert Straat trof vooral door haar helderheid en haar toenadering tot de spreektaal. Ik heb de tekst hier en daar vergeleken met overeenkomstige passages in de vertaling van Jan Engelman. Zijn tekst leek mij vaak welluidender maar ook ‘literairder’ en minder direct dan die van Straat.

(1961)

Sophokles, *Aias*

Onder auspiciën van het Klassiek Verbond is in Amsterdams Carré Sophokles' treurspel *Aias* ten tonele gevoerd met de muziek van Bertus van Lier, die ook de vertaling had gemaakt. De spelers waren gerecruteerd uit beroepskrachten en amateurs. De regie was toevertrouwd aan Max Dooyes en het Kunstmaand-orkest werd gedirigeerd door de componist. Het geheel was een machtig, uiterst waardevol experiment dat veel schoons, maar ook veel discutabels opleverde.

Het onderwerp van Griekse tragedies is meermalen verbonden met de dood van een held. Er was blijkbaar iets in die combinatie van held en dood wat de Grieken boeide: het meer-dan-menselijke dat tegen zijn menselijke grens stuit en sterfelijk blijkt te zijn. Aias (beter bekend onder zijn Latijnse naam Ajax), naar men aanneemt één van Sophokles' vroege tragedies, houdt zich bij uitstek met dit onderwerp bezig. Deze dapperste der Griekse helden voor Troje (ná Achilles) kreeg het bijzonder te kwaad met het probleem van zijn kracht en zijn zwakheid, toen de wapenrusting van Achilles niet aan hem (de moedigste) maar aan Odysseus (de wijste) werd toegekend. Hij ontstak in een zo grote woede dat hij besloot de aanvoerders der Grieken en zijn rivaal te vermoorden. De godin Athene verblindde hem echter in zijn razernij, zodat hij de kudden met hun herders slachtte in plaats van zijn vijanden. Beschaamd en zich onteerd voelend door zijn waanzin pleegt Aias zelfmoord. Agamemnoon en Menelaos, de aanvoerders, verbieden zijn lijk te begraven en raken daarover in een twistgesprek met Aias' halfbroer Teukros, totdat Odysseus het pleit ten gunste van een eervolle begrafenis beslecht.

De tragedie beweegt zich tussen twee polen: de waanzin van Aias die tot zijn val leidt en de grootmoedigheid van Odysseus, die in de zwakheid van zijn machtige rivaal een symptoom ziet van de broosheid van het menselijk geslacht en die zijn begrafenis voorstaat, omdat voor hemzelf ook het moment zal komen dat hij deze dienst van anderen nodig heeft. Een volkomen rationele verdraagzaamheid wordt hier dus geënt op een wereld van

barbaarse wraakzuchtigheid. Het stuk valt ook eigenlijk uiteen in twee delen: het eerste is primitief, verhalend, het laat zien wat er met Aias gebeurt en hoe hij aan zijn eind komt; het tweede is dramatisch, de ‘agoon’, de argumentatie-strijd over de begrafenis, een conflict dat met redevoeringen en dialogen wordt uitgevochten. De uitslag houdt tevens de rehabilitatie in van de held, die zich in het eerste deel als een zwakke dwaas had onteerd.

Evenals met zijn Antigone-vertaling heeft Bertus van Lier de tekst letterlijk weergegeven, waarbij hij ook het metrum van het origineel heeft gevolgd. Zijn bedoeling was om de in de lengte der lettergrepen en de daaruit ontstaande zinsmelodie vervatte emotie rechtstreeks uit het Grieks op de hedendaagse toehoorder over te brengen.

Natuurlijk houdt deze methode ten nauwste verband met zijn muzikale ondersteuning van de lyrische hoogtepunten (vooral bij de reien, maar ook elders), die voor deze componist ongetwijfeld het uitgangspunt van zijn vertaalmethode is geweest. Voor mijn lekenoren waren vooral de elegische gedeelten van deze muziek, die (evenals de basis van de vertaling) van ruim twintig jaar geleden dateert, bijzonder indrukwekkend.

Er is uiteraard ook een andere interpretatie denkbaar. Men kan de Griekse verzen overzetten in een modern Nederlands equivalent, hetzij in een heffingsvers, hetzij in ritmisch proza, dat de emoties koppelt aan de betekenissen en de daarvoor door het taalgebruik beschikbare vorm. Van Lier heeft echter deze ‘literaire’ weg niet willen begaan, omdat hij meent dat de ritmen van de Griekse tekst een duurzaam voertuig vormen voor de vereiste gevoelswaarden.

Zijn bedoelingen worden het duidelijkst als men niet alleen de voorstelling ziet en hoort, maar zijn ongewoon knappe tekst vooraf gelezen heeft. De voorstelling immers gaf niet steeds de gelegenheid de zin van de gecompliceerd klinkende of moeilijk verstaanbare woorden precies te volgen. Het is moeilijk te beoordelen of de spelers hier in gebreke moeten worden gesteld of dat zij hier voor een te zware taak stonden. In elk geval kan men zeggen dat er verschrikkelijk veel van hen werd geëist, om-

dat zij alle normale acteursmiddelen, opbouw van de rol, de ‘spontane’ emotie e.d., moesten achterstellen bij een muzikaal-precieze weergave van hun uit lange en korte lettergrepen opgebouwde verzen.

Omdat sommigen zich op dit heel speciale verzenzeggen meer toelegden dan anderen, kreeg men een in stijl nogal uiteenlopende reeks vertolkingen. De Aias van Jan Velzeboer was een krachtig en plastisch zeker heroïeke figuur, maar in zijn dictie zo egaal trompetterend, dat er van nuancering en gevoel weinig sprake kon zijn. Georgette Reyewsky, die Aias' vrouw Tekmessa speelde, had haar rol daarentegen geheel vanuit de emotie opgevat. Zij deed het veelal heel mooi, zacht en gevoelig, maar vaak met opoffering van de metrische discipline en ook nogal eens moeilijk verstaanbaar. De muzikale achtergrond van de koorleiders Otto Couperus en Carel Willink waarborgde weer een ritmisch exactere opvatting. De andere spelers vertoonden verschillende schakeringen tussen deze uitersten en kweten zich vaak heel loffelijk van hun taak.

De tragedie werd gespeeld in de arena van het theater, wat het voordeel heeft van een indrukwekkende nabijheid van het drama, maar het nadeel dat alles wat niet perfect is veel meer stoort dan op een omlijst toneel. De weinig exacte bewegingen van het koor, de fantasieloze kostumering, de gebrekkige grime, de naar de uitvoering (niet naar de intentie) slordige belichting - dit alles deed afbreuk aan een niettemin boeiend experiment.

(1955)

Sophokles, *Antigone*

Vooraf

Van de Griekse tragedies is Sophokles' *Antigone* voor de moderne lezer (of toeschouwer) een van de fascinerendste, doordat hij zich nader voelt tot deze heldin dan tot Elektra of tot Aias of Oidipus; daarbij komt nog dat Antigone meer problemen oproept dan de meeste andere helden uit de Griekse tragedies, zo-

dat van haar werkelijke aard en de motieven van haar optreden verschillende opvattingen mogelijk zijn, die ook weer verschillende verklaringen toelaten voor dat gevoel van verwantschap dat men onder het verschuiven der interpretaties met haar behoudt.

Het verhaal is bekend: na de verbanning van Oidipus uit Thebe hebben zijn zoons Eteokles en Polyneikes elkander gedood in een oorlog, ontstaan doordat Eteokles zijn overeenkomst met Polyneikes om beurtelings een jaar over Thebe te regeren had gebroken. Kreoon, de broer van hun moeder (en grootmoeder!) volgde hen op en verbood op straffe des doods de begrafenis van Polyneikes, omdat hij - met hoeveel recht dan ook - tegen zijn stad ten strijde was getrokken.

De tragedie begint met Antigone's mededeling aan haar zuster Ismene dat zij zich niet aan dit verbod zal storen, maar dat zij het lijk van beider broer op rituele wijze gaat begraven. Ismene vindt dat zij gedwongen is te berusten in het barbaarse verbod des konings. Antigone wordt betrapt bij het begraven van haar broer en opgesloten in een soort van grafkamer om daar te verhongeren.

Kreoons zoon Haimoon met wie Antigone verloofd is pleit vergeefs voor haar, maar de tiran wordt eerst tot andere gedachten gebracht door de blinde ziener Teiresias die hem kwade voorspellingen doet, omdat zijn verbod de schending van een plicht jegens de goden betekent. Het is dan echter te laat om het onheil nog af te wenden. Antigone heeft zich opgehangen, Haimoon zich bij haar lijk met zijn zwaard doorstoken en Kreoons vrouw Eurydike slaat als zij de dood van haar zoon verneemt eveneens de hand aan zich zelf. Kreoon blijft eenzaam achter als een gebroken man.

Het lot van Antigone en haar verwanten moet men ongetwijfeld zien als gevolgen van de vloek die op het geslacht van Oidipus rust. Maar volgens een veel verbreide opvatting heeft het stuk een veel grotere waarde dan andere noodlotstragedies, omdat een conflict tussen overheidsgezag en goddelijk recht erin is belichaamd. Men kan Hegels opvatting dat het standpunt

van Kreoon en dat van Antigone *gelijkwaardig* zijn wel stilzwijgend voorbijgaan, omdat zoiets Sophokles' bedoeling kennelijk niet is geweest. Vanuit het Atheense gezichtspunt bezien was de aan de Thebanen toegeschreven gewoonte om hun vijanden niet te begraven barbaars. Maar ook de Thebanen waren, blijkens Sophokles' tekst, algemeen van gevoelen dat de handhaving van deze verouderde wet t.a.v. Polyneikes, die toch een Thebaanse prins was, niet door de beugel kon.

Er is dus veel te zeggen voor Goethe's opvatting, dat Kreoons verbod een misdadige bepaling was, die in moreel opzicht geen verbindende kracht bezat. Antigone is dan ook - volgens Goethe - niet, zoals Hegel haar zag, een tragische heldin die tussen twee plichten moest kiezen, maar eerder een heilige, een religieuze martelares die ter wille van haar plicht de dood trotseerde. Deze opvatting is de algemeen verbreide geworden. Zij ziet Antigone als de bevestiging van de leer dat men God (of het eigen geweten) meer moet gehoorzamen dan de mensen of dat er een ‘natuurrecht’ is, in de 18de-eeuwse zin, dat prevaleert boven de wetten van de staat.

Goethe zag echter in, dat er in Sophokles' tekst een passage voorkomt die ten dele in strijd is met deze interpretatie. Kort voor haar dood immers zegt Antigone dat zij dit offer, dat zij voor haar broer brengt, niet over zou hebben voor een echtgenoot of voor eigen kinderen, die immers vervangbaar zijn, terwijl een broer, als de ouders gestorven zijn, *uniek* is. ‘Ik zou graag zien’, zei Goethe tegen Eckermann, ‘dat een goede filoloog ons bewees, dat deze passage onecht is’. Een religieuze heldin immers, die *voor een idee* gaat sterven, maar die deze idee alleen aan haar broer verbindt met uitsluiting van haar man en kinderen is geen religieuze heldin. De motivering van haar daad moet dan een geheel andere zijn.

Filologen, die zich Goethe's wenk ter harte genomen hebben, zijn inderdaad gekomen. Zo beschouwt de Sophokles-kenner Richard Jebb de bedoelde passage als een latere toevoeging, maar noch hij noch een van zijn vele navolgers heeft voor die opvatting enig ander bewijs dan dat de tekst niet strookt met hun op-

vatting van Antigone als een vóór-christelijke heilige. Het is waar dat de nogal gezochte redenering over de onvervangbaarheid van de broer, die overgenomen moet zijn van een vrijwel gelijkluidende passage bij Herodotos, niet letterlijk van toepassing is op de situatie van het begraven. Bij Herodotos redt een vrouw het leven van haar broer liever dan dat van man en kinderen op grond van deze vervangbaarheidsredenering. Bij Sophokles is de argumentatie dus inderdaad een minder fraaie retorische figuur, maar wat erin is uitgedrukt, het primaire belang voor Antigone van haar broer, blijft geldig, indien men tenmiste de onechtheid van de passage niet kan aantonen. Dat kan men inderdaad niet. Integendeel, op grond van de aandacht die Aristoteles ongeveer zestig jaar na de dood van Sophokles juist aan die passage besteedde, die ook in alle handschriften voorkomt, kan men de echtheid ervan rustig als buiten twijfel beschouwen.

Men moet eenvoudig op grond van deze motivering van een andere opvatting omtrent Antigone uitgaan: zij is geen heilige, geen religieuze martelares, maar een dochter uit het incestueuze geslacht van Oidipus die haar broer boven alle anderen liefheeft. Zij kiest de dood, omdat deze broer dood is en zij begraaft hem op de voorgeschreven wijze, omdat zij hem slechts na de vervulling van die plicht in de onderwereld kan ontmoeten.

Ook alleen deze opvatting* verklaart haar complete onverschilligheid voor haar verloofde, Haimoon, een houding die de 19de-eeuwse filologen zo gehinderd heeft dat b.v. Jebb er niet voor terugdeinsde een opmerking van Ismene over Haimoon zonder enige textuele rechtvaardiging door Antigone te laten zeggen. Antigone heeft echter geen woord voor haar verloofde over, omdat zij ‘gefixeerd’ is aan haar broer.

Haar gedrag heeft een andere abnormaliteit dan die men gewoonlijk aan heiligen toeschrijft. Het bijzondere ervan heeft een theoreticus als Aristoteles dan ook juist in die zin getroffen dat hij de door Goethe weggewenste passage citeert als voorbeeld voor zijn stelling, dat de dramatische dichter, als hij iets on-

* Verdedigd door Edmund Wilson, *The Wound and the Bow*, die verwijst naar Walter R. Agard in *Classical Philology*, juli 1937.

waarschijnlijks laat gebeuren, de oorzaak ervan moet aangeven. Aristoteles zag dus in Antigone's gevoel ten opzichte van haar broer juist de verklaring van haar gedrag.

Zo kan men ook in het optreden van Kreoon eerder dan motieven van abstract staatsbeleid een persoonlijke reactie zien op dat noodlottige soort van relaties waarin zijn verwanten zich plachten te begeven: haat tegen Antigone's gevoel voor Polyneikes, een Hamlet-achtige haat ook tegen vrouwen in het algemeen die uit talrijke uitingen blijkt. De 19de-eeuwse visie op de *Antigone* is onhoudbaar en het is bevreemdend dat zij in de nieuwe ritmische vertaling van Bertus van Lier, die voor de a.s. opvoering van de tragedie door het A.T.G. zal worden gebruikt, opnieuw wordt gehuldigd. Ook Van Lier laat de bewuste passage weg (verzen 904-920): ook hij geeft Ismene's regel over Haimoon zonder grond aan Antigone (vers 572) en volgt dus in het algemeen de 19de-eeuwse kunstgrepen om van de Griekse heldin een Goetheaanse heilige te maken.

Een van de interessantste kanten van de komende voorstelling van Antigone is ook het antwoord dat zij zal kunnen geven op de vraag in hoeverre Van Liers principe om in het Nederlands ritme en versvorm van het Griekse origineel te handhaven gerechtvaardigd is. Ik ben geneigd te menen dat de vorm van de Griekse tragische poëzie voor de Grieken een bepaalde, op een conventie berustende uitwerking had, waarvoor in het Nederlands, waarin andere conventies bestaan, een ander poëtisch equivalent moet worden gevonden.

(1952)

Amsterdamse voorstelling

De voorstelling van het Amsterdams Toneel Gezelschap maakte voor mijn gevoel duidelijk, dat men Antigone's handelwijze niet ongestraft als uitsluitend voortvloeiend uit hoge plichtsbetrachting kan beschouwen. De last van het buitensporig gedrag kwam daardoor eenzijdig op Kreoon te rusten, die, mede door Van Dalsums gechargeerde spel, tot een schurk uit het genre van *De Twee Wezen* werd gedegradeerd. Kreoon overtreedt weliswaar

de goddelijke regels, maar zijn dwaling krijgt een andere nuance en wordt ook *tragischer* als men zijn optreden ziet als een noodlottige buitensporigheid.

Van Liers metrische vertaling is een eerbiedwaardige prestatie die vele voortreffelijke vondsten bevat. Het is begrijpelijk dat de Griekse versvorm hem als basis voor muzikale begeleiding aantrekkelijk voorkwam, maar door zijn acrobatische toeren om deze vorm in onze taal te handhaven heeft het Nederlands herhaaldelijk schade geleden, terwijl *poëzie*, die in ieder idioom haar eigen wetten heeft, hier niet aan bod kwam. Vooral in de toch al moeilijk toegangelijke lyriek der koren werd de tekst daardoor voor een onvoorbereid toehoorder vaak onbegrijpelijk. Ik geloof dat men regisseur Defresne er geen verwijt van mag maken dat de koren niet geheel konden bevredigen. In de Griekse tragedie waarin de dialoog vaak een volkomen moderne indruk maakt vormen de koren, die er nu eenmaal een centrale functie in vervullen, het verouderde, voor ons niet meer levende element. Wat men hen ook laat doen - veel bewegen of doodstil staan, om de beurt praten of tegelijk dansen, zingen of declameren - een bevredigende oplossing voor de koren is, naar mijn overtuiging, niet denkbaar.

Het is dan ook zeker te gemakkelijk om de eenvormig en spaarzaam bewegende raad-van-ouden in deze voorstelling als een clubje geremde kerstmannetjes te ridiculiseren, al kon ik de gedachte daaraan niet steeds onderdrukken. De Meester heeft het vorig jaar in zijn opvoering van *Iphigeneia* op een arena-toneel ongetwijfeld meer expressie aan het koor ontlokt door een veel ruimere beweeglijkheid, maar binnen zijn beperktere mogelijkheden heeft Defresne ook met dit koor veel tot stand gebracht.

Van het spel vond ik dat van Caro van Eyck als Antigone het zuiverst en, vooral in haar elegische laatste toespraak, met zeer eenvoudige middelen diep ontroerend. Van Dalsum had zijn Kreoon, die de eigenlijk tragische figuur van het stuk is, zoals gezegd, te zwaar aangezet. Men kon geen medelijden opbrenggen met deze oogdraaiende en wenkbrauwtrekkende snoodaard, als het ongeluk hem ten slotte treft.

Het decor van Jacques Snoek dat uit twee rotsen en enige trappen bestond was bruikbaar zonder enige suggestiviteit te bezitten. De kostuums van Marie Sternheim vond ik daarentegen positief lelijk. De jonge held Haimoon droeg een soort geborduurd onderjurkje en de bode verscheen in een lang gewaad, waarin het snelle lopen dat boden plegen te doen bepaald moeilijkheden zou opleveren.

De voorstelling zou hebben kunnen winnen aan eenheid van stijl door de medewerking van een schilder voor de aankleding - om van een dichter voor de vertaling nog maar te zwijgen. Zoals zij nu was, leek zij mij vooral van belang als experiment waarin de schoonheid van Sophokles bij vlagen heeft kunnen doordringen.

(1952)

Haagse voorstelling

Over de voorstelling die de Haagse Comedie heeft gegeven van Sophokles' tragedie *Antigone* kan ik maar weinig goeds zeggen. ‘Antigone’ stond op het affiche en op het programma, maar op het toneel was iets anders aan de hand. Wel werd de tekst van het stuk van Sophokles gedeclameerd, zij het dan in het plechtstatig taaleigen van Dr. Burgersdijk, maar overigens werd er iets anders gespeeld. Ik heb mij soms wel afgevraagd: wat eigenlijk?

Het raadsel begon al dadelijk met het eerste optreden van het koor. Drie gebroken bejaarden, op het oog lijders aan leverkwalen en andere ongemakken, gekleed in degelijke gestichtshemden, spraken dodelijk bedroefd, maar uiterst waardig, een ritmisch vers, waarvan de betekenis blijkbaar niet meer tot hen doordrong.

Ander raadsel: Koning Kreoon heeft verboden het lijk van Polyneikes te begraven. Zijn zuster Antigone heeft dit verbod getrotseerd. Eén van de schildwachten die de koning bij het lijk had gezet komt nu vertellen dat hij en zijn kameraden verschalkt werden en dat de begrafenis toch heeft plaatsgehad. De schildwacht doet zijn verhaal dodelijk beangst. Hij heeft slecht opgelet en hij is de boodschapper van slecht nieuws. De soldaten

hebben geloot wie dit nieuws moest gaan vertellen. Het lot heeft hèm getroffen en hij heeft alle reden om het ergste te vrezen. Hij is een man uit het volk die zijn angst verbergt achter een omhaal van woorden, achter excuusjes en uitvluchten. Hij is een zielige, maar ook een komische figuur. Dat zag men niet in Den Haag. Gijsbert Tersteeg kwam binnen met een helm op en een plooirokje aan, maar daaronder every inch a gentleman die De Witte betreedt om mee te delen dat hij zijn auto verkeerd geparkeerd had en een bekeuring had gekregen van een onhebbelijke agent. Zo waren zijn houding en zijn toon.

Nu heb ik hier twee extreme voorbeelden genoemd. Gewoonlijk was de divergentie tussen tekst en spel minder groot. Maar bij elkaar passen deden zij uiterst zelden. De hartstochtelijlijke fierheid van Antigone bespeurde men nu en dan in de vertolking van Elisabeth Andersen, wier monoloog, vlak vóórdat zij wordt weggevoerd, vooral indruk maakte. De koning Kreoon van Max Croiset, aanvankelijk te slap, te veel een eigengereide goeierd in plaats van een zelfbewust heerser, rees aan het slot in zijn wanhoop en verslagenheid tot de hoogte van de tragedie. In de voorstelling kan men andere met begrip gespeelde rollen aanwijzen: de liefelijke en angstige Ismene van Sigrid Koetse, de jonge, koppige Haimoon van Jules Croiset, de bode van Joris Diels. Jan van der Linden leverde een knappe prestatie als de blinde ziener Teiresias.

Maar wat er in dit alles ontbrak was de bezieling en het begrip die het geheel van een voorstelling als deze nodig heeft. Ik kan niet aannemen dat regisseur Max Croiset dit statische, bloedeloze resultaat uit pure onachtzaamheid of onkunde heeft tot stand gebracht. Daarvoor is hij veel te doelbewust en te conscientieus. Bovendien heeft Croiset zich blijkens zijn eigen toneelstukken met bijzondere aandacht in de problemen van de Griekse tragedie verdiept. Ik houd het er voor dat juist zijn deskundigheid hem ten aanzien van deze tekst tot een verlammend respect heeft gebracht. Uit zijn toelichting in het programma blijkt dat hij zó heeft geredeneerd: de Griekse tragedie is een geheel geweest met muziek, zang en dans, althans soortgelijke bewegin-

gen en intonaties. Hoe het precies was weten wij niet, want wij hebben alleen de tekst, dat fragment van een voorstelling, over. Men kan nu op allerlei manieren vorm geven aan zo'n tragedie, maar men is al verantwoord als men de tekst zegt.

Nu lijkt mij die opvatting te berusten op een misverstand. Men kan een Griekse tragedie gemakkelijk verstikken onder een overdaad van kleur, muziek en beweging. Maar iets van deze attributen van het levende toneel moet men gebruiken om die wereld van hartstocht en buitensporigheid voelbaar te maken waaruit zulke tragedies geboren zijn. Laat men dat na, dan moet men ook niets anders doen dan voordragen (en niet vergeten de voordragers te vertellen waar het over gaat), zodat de toehoorder zijn eigen verbeelding kan inschakelen.

Speelt men echter *toneel*, dan stelt men voor de beweging iets in de plaats, dan werkt het statische als doods en geeft het witte vlak van W. Hussems decor tezamen met de grijs-witte kostuums van mevrouw Noordhoek Hegt de suggestie van het blanke beheerste Hellas, een opvatting die even verouderd is als onmogelijk ten overstaan van Sophokles' gepassioneerde helden.

Dit is een wereld van bloed en tranen en mateloze gevoelens. Antigone is een vrouw die de grond openkrabt om haar broer te begraven en die haar verloofde en zijn moeder tot zelfmoord drijft. Zij is de dochter uit een vervloekt geslacht in een wereld van hevigheid, van oorlog en vergelding, waar het grootse en het rauwe elkaar vinden in bloed en vuil. Ik pleit niet voor een realistische *Antigone*, maar wel voor een *Antigone* waarin de realiteit met levende toneelmiddelen wordt voelbaar gemaakt. Respect alleen is niet genoeg. Daarmee maakt men een panopticum.

(1959)

Sophokles, *Elektra*

Nederlandse voorstelling

Zelden of nooit heb ik mij in een schouwburg zo weerloos en onkritisch gevoeld als bij de opvoering door de Nederlandse Comedie van Sophokles' tragedie *Elektra*, waarmee gisteravond in de Amsterdamse Stadsschouwburg het Holland Festival officieel werd geopend. Deze woorden, Amsterdam, Stadsschouwburg, Holland Festival, lijken mij nu met de haren erbij gesleept. Tijdens de voorstelling bestonden zij niet. Ook het montere toespraakje dat burgemeester d'Ailly ter inleiding hield kwam uit een andere wereld. In dit geval was de wereld van de voorstelling de grotere, de ‘echtere’ wereld. Het elementaire en eeuwenoude geweld van de tragedie, bestaande uit wreedheid en medelijden, uit wanhoop en bevrijding, hield in de moderne, rechtstreeks aansprekende vormen, waarvoor vertaler Boutens, componist Diepenbrock, decorateur Wijnberg en regisseur Ton Lutz verantwoordelijk waren, een publiek van genodigden gedurende enkele uren in een beklemmende greep.

Als verslaggever zal ik proberen mij aan die bedwelming te onttrekken om de elementen op te sporen waaruit deze bijzondere voorstelling was opgebouwd. In de eerste plaats: de handeling. De Griekse aanvoerder Agamemnoon is bij zijn thuiskomst door zijn vrouw Klytaimnestra en haar minnar Aigisthos vermoord. De dochter Elektra wacht jarenlang op de terugkeer van haar broer Orestes, die zij ten tijde van de moord, toen hij nog een knaapje was, onder de hoede van een opvoeder naar een veilige plaats had gezonden. De tragedie behandelt de terugkeer van Orestes en de voltrekking van zijn wraak aan zijn moeder en haar minnaar.

Zo verteld lijkt het een gemengd bericht over een familievete. In de dramatische vorm die Sophokles eraan gegeven heeft komt echter duidelijk tot uiting dat men te maken heeft met een mythe over de dood van een held (zoals in Oidipus Rex, zoals in Aias, zoals in Hamlet). Helden zijn tegelijkertijd sterk en zwak, heroïsch en sterfelijk. Agamemnoons ondergang is voor Elektra on-

draaglijk, maar hij herleeft in de wraak die de moordenaars treft. Orestes is niet meer dan het werktuig van Elektra die de wraak heeft voorbereid en laten rijpen. Zijn afwezigheid is vergelijkbaar met de onwetendheid van Oidipus en met de aarzeling van Hamlet. De dood van de vader wordt gewroken als de tijd rijp is, als de kringloop zich sluit. Men kan er een personificatie van de zon in zien, die tijdelijk door de winter verdrongen wordt, maar ook een uitbeelding van het menselijk leven in de opeenvolging der geslachten. Ook de diepte-psychologen komen aan hun trek, omdat de duistere periode, de afwezigheid en de inertie door de geheime moordwensen van de zoon jegens de vader kunnen worden begrepen.

De symbolische waarde van het verhaal geeft het die wonderlijke spiegeling waardoor het de toeschouwer op verschillende punten aangrijpt. Sophokles heeft bovendien binnen zijn stuk nog een aantal spiegelingen en omkeringen aangebracht die de werking versterken. Ik noem: de dubbelzinnige droom van Klytaimnestra over de verschijning van Agamemnoon uit wiens scepter een boom groeit die de hele stad verduistert; de list van Orestes, die bij beide partijen de indruk vestigt dat hij dood is, zodat de emotionele reacties door een tragische ironie in hun tegendeel verkeren, waarmee ook de feitelijke broosheid van de held en de hachelijkheid van het voortbestaan worden gedemonstreerd; verder de argumentatie-strijd tussen moeder en dochter, waarbij ook Klytaimnestra met sterke argumenten voor de dag komt (Agamemnoon heeft de andere dochter Iphigineia geofferd ter bevordering van de Trojaanse expeditie), enzovoort.

De vertaling van Boutens heeft behalve haar exactheid de grote verdienste van sfeervol en ritueel te zijn zonder het Nederlandse taaleigen geweld aan te doen. Tegelijkertijd is zij een herschepping waarin het persoonlijke, sobere taalgebruik van de dichter, wiens verzen vaak gespannen bogen lijken die rivieren overbruggen, telkens herkenbaar is.

De door regisseur Lutz voorgestane speelstijl van felle, realistische concreetheid kreeg met deze vertaling en met de muziek van Diepenbrock (voor zover deze de tekst althans niet over-

stemde) een prachtig tegenwicht van formele emelenten, waardoor de hevigheid niet kon ontaarden in ruwheid of vulgariteit. Binnen deze gebondenheid echter zorgde juist dit levendige en doorleefde spel ervoor, dat de voorstelling zo veel méér werd dan een louter esthetische ervaring.

De sterke bezetting was wel in de eerste plaats verantwoordelijk voor het welslagen van de bedoelingen van de regisseur. Ank van der Moer als Elektra heeft een van de formidabelste rollen van haar carrière gespeeld. Men wist weliswaar dat zij een tragédienne is van uitzonderlijk formaat, maar dat haar emotioneel bereik zo groot is als uit de bitterheid, haat, wanhoop, tederheid en triomfantelijke vreugde van deze sterke, maar toch ook heel vrouwelijke figuur bleek, was toch voor velen nog een verrassing.

Naast haar was Guus Hermus een gloedvolle, sombere Orestes, die plastisch welsprekend werd gesecondeerd door Peter Brandsma als de zwijgende Pylades (dit zwijgen alleen al geeft het effect van een onaantastbare trouw). Vera Bondam (als gast) was een hartstochtelijke, toornige Klytaimnestra en Lous Hensen bewoog zich kleurig en temperamentvol als Chrysothemis, die tegenover haar buitensporige zuster Elektra de ‘normale’ vrouw moet vertegenwoordigen. Ton Lutz zelf speelde de oude opvoeder en vooral in het gedetailleerde leugenverhaal over de dood van Orestes bij de wagenrennen demonstreerde hij zijn gave voor het in reliëf brengen van een gecompliceerde monoloog.

Voor de korte, maar belangrijke rol van Aigisthos had het gezelschap de medewerking verkregen van Ko van Dijk die op volle kracht inzette met een barbaarse, uittartende bravoure. Hij was inderdaad ‘the villain of the piece’, wiens moord op Agamemnoon en verleiding van diens vrouw na twee woorden al geloofwaardig waren.

Het koor bestond uit vijf vrouwen, van wie vooral de leidster Ellen Vogel grote indruk maakte met haar prachtige, warme stem vooral in de lyrische gedeelten. Er was een sobere beweeglijkheid, afgewisseld met een stijlvol terzijde zitten, hetgeen een weldoordacht arrangement bleek te zijn. De koorleden zouden

alleen zichtbaarder moeten meeleven op de momenten waarop zij niet aan de handeling deelnemen. De mededeling b.v. dat Elektra in een duister graf zal worden opgesloten zouden zij niet met uiterlijke onverschilligheid moeten aanhoren.

En als één ander bezwaar bij zoveel goeds nog geuit mag worden: de romantische houding van Elektra en Orestes aan het eind van de herkenningsscène, die de indruk maakt alsof zij poseren voor een ouderwetse fotograaf, vond ik niet mooi; de aanleiding tot dit idyllische tafereel moet trouwens waarschijnlijk in de muziek gezocht worden.

Het decor van Nicolaas Wijnberg dat bestond uit een hooggelegen dominerende paleisdeur met een trap die naar de voorgrond voert was niet alleen mooi en dreigend met sombere kleuren, maar ook groots van proportie, terwijl deze toneelbouw vertikaal allerlei mogelijkheden bood waarvan de regisseur een zinvol gebruik heeft gemaakt. Ook de kostuums vond ik zowel in de sterke contrasten bij de personages als in de geringe schakeringen bij het koor welsprekend op zichzelf.

Het geheel was een voorstelling om dankbaar voor te zijn. En ook dat de coup d'essai van regisseur Ton Lutz een coup de maître was verdient zorgvuldig te worden opgetekend.

(1954)

Nieuw-Griekse voorstelling

Met zijn voorstelling van Sophokles' *Elektra* gisteravond in de Koninklijke Schouwburg te Den Haag heeft het ‘Piraikon Theatron’ (uit Piraeus bij Athene) een boeiende interpretatie laten zien van een Griekse tragedie. Nu kan men, geloof ik, niet zeggen dat de Grieken het geheim bezitten van de speelstijl die de opvoering van een Griekse tragedie vereist. Zij spelen niet alleen een in het nieuw-Grieks vertaalde tekst, maar ook is er geen sprake van een ononderbroken traditie. Er is in Griekenland zelfs minder Renaissance-invloed geweest van de oude Grieken dan bijvoorbeeld in Frankrijk. De herleving van de klassieke treurspelen in hun land-van-herkomst is zéér recent; er is dus geen enkele reden om te menen dat de Griekse toneel-

spelers een bijzondere vertrouwdheid zouden bezitten met de Attische tragedies.

Zij moeten evenals andere hedendaagse acteurs een compromis vinden tussen het oude drama en een moderne expressie. Vergelijkt men nu de *Elektra* die de Nederlandse Comedie in het Holland Festival van 1954 heeft gespeeld met de voorstelling van de Grieken, dan valt op dat de laatste veel ouderwetser stijlmiddelen heeft gebruikt. Met ‘ouderwets’ bedoel ik dan niet een betere benadering van de speelstijl uit Sophokles' tijd (die wij niet kennen), maar een voortzetting van een 19de-eeuws neo-klassicisme. Het streng-symmetrische decor en de even symmetrische behandeling van het koor sluiten aan bij het beeld van het ideale, marmeren Griekenland dat sinds Winckelmann gemeengoed was geworden.

In onze eeuw echter zijn de oude Grieken er anders uit gaan zien. Zij hebben de onsymmetrische trekken gekregen van neurotici, van buitensporigen die in hun tragedies de botsing hebben verbeeld tussen menselijke passies en een goddelijke vloek. Die moderne visie vond men in de Nederlandse voorstelling van zeven jaar geleden, de ouderwetse in de Griekse opvoering van dit festival.

De symmetrie van deze *Elektra* echter riep niet alleen de gedachte op aan een ouderwetse opvatting, maar ook aan de overeenstemming met de scenische opbouw van de tragedie die door deze vormgeving geaccentueerd werd. De hartstochten die hier aan de orde zijn - het wreken van de moord op vader door het doden van moeder en haar minnaar - hebben met harmonie en evenwicht niets te maken, maar er is een evenwichtige structuur en er zijn allerlei scènes die elkanders spiegelbeeld vormen.

Het koor nu, dat de ruimte met symmetrische figuren vulde, had tegelijkertijd deel aan de heftige emotionaliteit van de protagonisten. Het legde als het ware een brug tussen de strakke symmetrie van het decor en de heftige gemoedsbewegingen van de spelers. Het was zowel beheerste structuur als mateloos pathos.

Een soortgelijke ‘ouderwetsheid’ viel op te merken bij de individuele spelprestaties. Deze acteurs en actrices zijn helemaal

ingesteld op het grote gebaar en de ver-dragende stem. Hun speelstijl stamt uit de tijd van een onbelemmerde romantiek. Maar met de brede gestes verenigen zij een realistische volkstrant in felle, ruzie-achtige dialogen. De woordenwisselingen tussen Elektra en haar moeder evenals die tussen Elektra en haar zuster benaderen vaak het luide gekijf van de achterbuurt, een indruk die ongetwijfeld in de hand werd gewerkt door het niet woordelijk kunnen volgen van de tekst. De uiterst simpele maar sterk geaccentueerde uitbeelding van verslagenheid en blijdschap daarentegen werkte vaak diep ontroerend. Dit was bijvoorbeeld het geval bij Elektra's verdriet om haar dood gewaande broer en in de herkenningsscène.

Van de Nederlandse opvoering onder regie van Ton Lutz herinner ik mij een grotere directheid, een fellere, indrukwekkender bewogenheid dan bij deze Griekse voorstelling het geval was. De laatste echter had door de prachtige, gestileerd-natuurlijke bewegingen van het koor en zijn expressieve dictie een dieper en abstracter schoonheidseffect. Ik gebruik het woord ‘schoonheid’ niet graag, maar het is hier onmisbaar. Tegenover de menselijke ontroering van de Nederlandse voorstelling wekten de Grieken een ontroering die vooral een schoonheidsontroering was, al werd die vaak met onschone middelen bereikt.

Regisseur Dimitrios Rondiris heeft voor dit resultaat vooral kunnen profiteren van de doorwrochte choreografie van Loukia en van de enorme expressiviteit van A. Papathanassiou die Elektra speelde.

(1961)

Euripides, *Medeia*

Na de prachtige voorstelling die de Nederlandse Comedie twee jaar geleden onder regie van Ton Lutz had gegeven van Sophokles' *Elektra* mocht men veel verwachten van de opvoering van een andere Griekse tragedie onder zijn leiding. De voorstelling door Rotterdams Toneel van Euripides' *Medeia* is echter niet een

evenement geworden van dezelfde orde. Men moet, geloof ik, zelfs spreken van een zwakke voorstelling, al gaf Caro van Eyck in de titelrol veel te bewonderen en al gaf de regisseur in menig detail blijk van een gelukkige hand. Een Griekse tragedie stelt echter de hoogste eisen ook aan de kleinste rollen en de bezetting die het Rotterdams Toneel voor dit stuk beschikbaar had was in het algemeen niet toereikend.

Nu moet men wel vooropstellen dat Euripides moeilijker speelbaar is dan Sophokles. De gebruikelijke mening is dat Sophokles geïdealiseerde mensen ten tonele bracht en zijn jongere collega, als realist, niet terugschrok voor het schilderen van het gruwelijke en pathologische. Ik geloof dat er veel te zeggen is voor de moderne opvatting dat juist de oudere schrijver onder zijn masker van weldenkendheid gefascineerd was door het abnormale en het ziekelijke dat aan het normale grenst. De redelijke, sceptische Euripides is een knap, maar niet altijd trefzeker psycholoog terwijl Sophokles over een geheimzinnig, maar onfeilbaar fond van mensenkennis blijkt te beschikken. En daarom zijn de drama's van Sophokles klemmender, onwrikbaarder dan die van Euripides, die meer ‘bijwerk’ nodig heeft: verrassende elementen, een verklarende proloog, de beruchte ‘deus ex machina’ en die ook met het eens zo belangrijke koor niet altijd goed weg weet.

Medeia, zijn befaamdste en in elk geval meest gespeelde tragedie, is niet in alle opzichten ‘waterdicht’. De barbaarse tovenares, die alles geofferd heeft om de Griek Jasoon te volgen en die in Korinthe door hem verstoten wordt, omdat hij een voordeliger huwelijk met de plaatselijke koningsdochter verkiest, heeft alle reden om zich op hem te wreken. Men kan geloven dat de nieuwe bruid en haar vader aan deze wraaklust ten offer vallen. Men kan zelfs geloven dat zij haar eigen kinderen ter dood brengt om hun vader Jasoon te treffen. Een extreme en weerzinwekkende wraak, maar Euripides motiveert de kindermoord voor mijn gevoel overtuigend uit een ontzaglijk gekrenkte trots en uit een woeste wreedheid die zich gemakkelijk ook tegen haar zelf keert om de wraakzucht waarvan zij bezeten is te kunnen bevre-

digen. Maar in strijd met deze absolute, zelfverloochen en de wraak is het gesprek met de Atheense koning Aigeus die toevallig langs komt en aan wie zij plechtig gezworen garanties van gastvrijheid vraagt. Deze slimme verzorging van haar eigen veiligheid op een ogenblik dat zij de moord op haar kinderen beraamt is psychologisch moeilijk aanvaardbaar en dramatisch een zwakke, afleidende manoeuvre. Men krijgt de indruk dat Euripides de scène heeft ingelast om zijn Atheens publiek te behagen. Tegenover de schurkachtige Jasoon en de perfide Kreoon slaat de gastvrije, edelmoedige Athener gratis een goed figuur.

Ook het slot van de tragedie, waarin Medeia door de lucht wegrijdt in een met draken bespannen wagen, is bevreemdend. Euripides is eerst bezig zich in zijn psychologisch portret van Medeia niet veel aan te trekken van de religieuze traditie. Hij vervormt alles naar eigen behoefte, hij legt in zijn heldin zelfs een maatschappelijk protest tegen de ondergeschikte positie van de vrouw. Maar dan haakt hij plotseling weer aan bij de primitieve symboliek van de zonnemythe. Medeia's vader is een zoon van Helios, de zon, die haar als het ware per helikopter laat ontsnappen, nadat zij haar verschroeiend werk heeft volbracht.

Een moeilijk te spelen, heterogene tragedie dus, die haar samenhang en tragische werking geheel moet ontlenen aan die ene, alles beheersende grandioze rol van Medeia. Caro van Eyck heeft de rol vooral opgebouwd vanuit de plastiek: zij had een barbaarse, krampachtige felheid, zij was een slangachtig natuurwezen, soms kronkelend over de grond, een levend verderf dat haar tekst grommend uitstootte. Een bijzonder knappe vertolking, maar naar mijn smaak te overspannen en te sterk aangezet en met een al te soevereine verwaarlozing van de dictie en de klank der verzen die zij zeggen moest. Het eentonige lage geluid dat zij voortbracht was vaak onverstaanbaar en het kwasi-realistisch wegwerpen van zinnetjes maakte al te korte metten met de metrische vertaling van Dr. E. de Waele. Deze Vlaamse vertaler is zeker geen groot dichter, maar wel een conscientieus overbrenger van de tekst in verzen en van die verzen heeft Caro van Eyck weinig heel gelaten.

Van de andere rollen was alleen Jasoon van Bob de Lange geheel aanvaardbaar: een berekenende schavuit van formaat. Sara Heyblom was een vriendelijke dame die zelf geen ogenblik geloofde dat zij de voedster van Medeia's kinderen voorstelde. Jan Lemaire Sr. die als koning Kreoon Medeia haar verbanning komt aanzeggen had een zichtbare tegenzin in dit brute optreden. De opvoeder en de bode, twee rollen bij Euripides, waren in deze voorstelling bij elkaar gevoegd. Niet helemaal terecht, want de opvoeder is een onderdanige figuur jegens zijn meesteres Medeia, terwijl de bode allerlei beschuldigingen aan haar adres uitspreekt. Het lange verhaal dat Ton Lutz als opvoedende bode over het sterven van Kreoon en zijn dochter afsteekt was overigens indrukwekkend genoeg.

Behalve in de dramatische dialoog tussen Medeia en Jasoon had de regisseur vaak mooie resultaten bereikt in de opstelling en beweging van het koor, dat hier uit vijf vrouwen bestond: vier sprekende en een (Elly Jenezon) die de hobo bespeelde, een instrument dat voor een ‘schalmei’ moest doorgaan, maar toch wel, om te zien, veel op een hobo bleef lijken. De muziek, die Ton de Leeuw ervoor componeerde, bestond uit een eenvoudige elegische melodie. De regisseur heeft vooral de reacties van het koor vaardig met de actie van de personen verbonden.

Dick van der Velde en Dicky Bos als de kinderen van Medeia waren twee snoezige blonde jongetjes, die bepaald meer op hun plaats zouden zijn in een Engelse Christmas-pantomime dan in deze zuidelijke, bloedige tragedie.

Het decor van Nicolaas Wijnberg, een huis en een boom, verbonden door een zonnedoek, was heel mooi, maar de oplossing die men voor het wegrijden van Medeia door de lucht had gevonden was minder geslaagd. Zij sprak nu plotseling vanuit de hoogte, gevangen in een spotlight, zonder dat men iets te zien kreeg van een wagen of ook maar bevroeden kon dat zij haar vermoorde kindertjes bij zich had. Het leek eerder of zij plotseling op het dak zat of in een boom. Wat toch al vreemd is, werd daardoor extra onbegrijpelijk.

(1956)

Euripides, *De Vrouwen van Troja*

Overal in de literatuur van de Oudheid komt men de Trojaanse oorlog tegen als een onuitputtelijk reservoir van legenden en ideeën. Het is begrijpelijk dat een kritisch moralist als de tragedie-schrijver Euripides daar de stof vond om zijn landgenoten onaangename waarheden te zeggen. In *De Vrouwen van Troja* vraagt hij de aandacht voor het lot van de verslagenen. Worden de verschrikkelijke offers die aan beide kanten gebracht zijn gerechtvaardigd door het resultaat, de bestraffing van een schaking die minstens ten dele een echtbreuk was, een gril van een wulpse vrouw? Het antwoord van Euripides, die gewoonlijk nogal duidelijke taal spreekt, is ongetwijfeld ontkennend.

Ter wille van zulke dwaze ondernemingen, verkondigt hij in dit treurspel, beroept men zich op de goden, die misschien slechts de personificaties zijn van onze eigen driften en die zich in elk geval onberekenbaar en trouweloos gedragen. Poseidoon, die een aandeel had gehad in de stichting van Troje, berust zonder moeite in de ondergang van de stad en Pallas Athene, die de Grieken bij de verovering had geholpen, keert zich tegen hen op hun thuisreis, omdat zij bepaalde altaren zouden hebben geschonden. En wat is de keerzijde van de roem die de Grieken zouden hebben geoogst? Het ongeluk van de Trojaanse vrouwen wier mannen en kinderen gedood rijn en die zelf in slavernij worden weggevoerd.

Het is een verzuchting die door de eeuwen heen klinkt. Seneca heeft dezelfde stof bewerkt in zijn *Troades*, waarvan Vondel, Hooft en Reael samen een proza-vertaling hebben gemaakt, die door Vondel alleen in verzen is overgezet onder de titel *De Amsterdamsche Hecuba.* De brand van Troje die daarin bezongen wordt als een bewijs van de vergankelijkheid van aardse rijken en ‘der goden lichtvaardigheid’ keert terug in de brand van Amsterdam, die het onderwerp is van de *Gijsbrecht.* De naam van Hecuba trouwens, de voornaamste der Trojaanse vrouwen, spookt op een merkwaardige manier door Shakespeare's *Hamlet*, waarin ook de vraag aan de orde komt van de rechtvaardiging

van een grote oorlog door een kleine aanleiding. Maar waar Shakespeare bij monde van Hamlet twijfelt aan alle waardebepalingen, daar heeft Euripides duidelijk gekozen tegen de eer, tegen de wraak, tegen de roem, maar vóór de rede en vóór humane beslissingen. In *De Vrouwen van Troja*, dat met een indrukwekkende soberheid vertaald is door Evert Straat, bestaat zijn betoog vooral uit een demonstratie van lijden. Hecuba (of Hekabe, zoals zij hier heet), de voormalige koningin, is het treurende middelpunt van alle gekwelde Trojaanse vrouwen.

Haar dochter Kassandra wordt de slavin van Agamemnoon, haar dochter Polyxena is geofferd op het graf van Achilles. Ook haar schoondochter Andromache en zij zelf worden slavinnen van Griekse helden, maar Astyanax, het zoontje van haar zoon Hektor, wordt vermoord. Dit alles vormt een tamelijk eentonige opeenhoping van leed, waarover veel geweeklaagd wordt door de koningin, haar verwanten en het koor van Trojaanse vrouwen. Er is even een onderbreking door een woordenstrijd tussen Helena en Hekabe over de schuld aan dit alles. Helena beroept zich op de overlevering waardoor de twistende godinnen de verantwoordelijkheid krijgen evenals Paris die zijn oordeel moest geven, maar ook Hekabe zelf die Paris het leven had geschonken. Hekabe echter bestrijdt deze redenering met een sceptische en psychologische constructie die Helena met de schuld belast.

Afgezien van die krachtmeting in het redeneren, een soort wedstrijd die in vele Griekse tragedies voorkomt, kan men de *Troades* moeilijk anders zien dan als het genre toneelstuk dat men later ‘melodrama’ genoemd heeft. Er is geen tragisch conflict, er is alleen maar leed, gedetailleerd lijden en reactie op lijden en daarbij een beroep op het medelijden van de toeschouwer. Ik geloof dat de ware toeschouwer voor dit soort treurspel, de toeschouwer die zijn tranen de vrije loop zou laten of, zoals het koor, zich op de borst zou slaan of op de grond zou beuken, niet meer bestaat. Er zou geweend moeten worden in onze schouwburgen, maar dat gebeurt heel weinig en bij deze klassieke stortvloed van leed waarschijnlijk helemaal niet.

Daarom blijft voor mijn gevoel zo'n voorstelling als deze van *De Vrouwen van Troja*, met hoeveel talent en smaak zij ook tot stand is gebracht, een vreemde zaak. Men is geïnteresseerd, natuurlijk. Men stelt zich de vraag: hoe werkt nu vandaag zo'n Grieks melodrama uit 415 vóór Christus? Het werkt vrijwel niet. Toch heeft Ton Lutz, de regisseur, het dicht naar ons toe gehaald. Hij heeft individuele expressies nagestreefd in een geheel dat gemakkelijk in een massale stilering had kunnen verstarren. Hij heeft zeer terecht al het archaïserende vermeden en binnen het kader van de tekst en met associaties aan het Griekse toneel, zoals de cirkel van de orchestra, het spel met zoveel mogelijk leven bezield.

Ank van der Moer heeft als Hekabe een maximum gegeven van wat een klagende oude vrouw kan zijn: een toonbeeld van verschrikking, maar tegelijkertijd van waardigheid en beheersing. Prachtig was ook Ellen Vogel die als Kassandra de moeilijke opdracht had haar leed in een grimmige vreugdedans te aanvaarden. Lous Hensen was een ontroerende Andromache en Femke Boersma meer een wulpse dan een klassiek schone Helena.

Was deze schakering in de gedachtenwereld van Euripides wel aanvaardbaar, minder gelukkig leek mij het heupwiegen van Adelheid van der Most als de godin Athana en de bodybuilders-verschijning van Will van Selst als Menelaos.

(1963)

Euripides, *Herakles*

De nieuwe Nijmeegse Stadsschouwburg is feestelijk ingewijd met een voorstelling van Euripides' tragedie *Herakles.* Het was een voorstelling met kwaliteiten van een stuk dat ondanks zijn eenvoud en helderheid voor de moderne toeschouwer niet gemakkelijk toegankelijk is. Wat er gebeurt in deze tragedie is duidelijk genoeg, maar de gevoelswereld ervan is vreemd. Een hedendaags publiek is van die wereld gescheiden door een drem-

pel en ik had de indruk dat deze opvoering de mensen daar niet overheen heeft getild.

Men kan zich afvragen, waarom de ogenschijnlijk onsamenhangende gebeurtenissen in *Herakles* voor een ‘tragedie’ moeten doorgaan. En inderdaad heeft men van oudsher, *Herakles* toetsende aan de theorieën van Aristoteles, vastgesteld dat dit werkstuk van Euripides mislukt is als tragedie, omdat de eenheid van handeling erin ontbreekt. In het eerste deel van het stuk is Herakles eerst afwezig. Hij is bezig het laatste van zijn beroemde twaalf werken te verrichten n.l. het uit de onderwereld halen van Cerberus. Zijn vrouw Megara, zijn kinderen en zijn oude vader Amphitryoon worden intussen met de dood bedreigd door de tiran Lykos. Als de ondergang van zijn gezin onafwendbaar lijkt - men neemt niet aan dat Herakles uit de onderwereld kan terugkeren - verschijnt de held plotseling ten tonele en verslaat Lykos zoals hij in zijn carrière al zoveel tirannen en monsters verslagen heeft.

Tot zover is alles eenvoudig. Maar dan komt het tweede deel. Herakles die bezig is zich ritueel te reinigen na het doodslaan van Lykos ontsteekt plotseling door goddelijke tussenkomst in razernij en doodt zijn vrouw en zijn kinderen. Weer bij zinnen - in het derde deel - is hij een gebroken man. Hij wil de hand aan zichzelf slaan, maar zijn vriend Theseus weet hem te overreden in plaats daarvan Thebe te verlaten en met hem naar Athene te gaan.

Nu kan men inderdaad ontkennen dat er een dramatisch verband is tussen het redden van vrouw en kinderen en het vervolgens, in razernij, doodslaan van vrouw en kinderen. Ook als men weet dat Herakles de zoon is van oppergod Zeus (die zijn moeder Alkmene in de gedaante van haar echtgenoot Amphitryoon bemind had) en daarom levenslang vervolgd werd door de haat van Zeus' eega Hera, wordt de samenhang tussen het redden en het doden niet duidelijker. Hera heeft haar bode Iris gestuurd samen met Lyssa (de razernij) en daardoor is zij erin geslaagd (wat men een jaloerse godin wel toevertrouwt) Herakles in het ongeluk te storten op het ogenblik dat hij dacht eindelijk gelukkig te kun-

nen wonen te midden van de zijnen. Een afschuwelijke gebeurtenis, kan men zeggen, maar daarom nog niet, in de technische zin van het woord, een tragedie.

Het lijkt mij echter dat Euripides heel goed wist wat hij deed toen hij de volgorde van de mythologische gebeurtenissen eigenmachtig wijzigde door Herakles' in razernij begane misdaad te laten volgen op de voltooiing van de twaalf werken en toen hij het publiek uitnodigde in de opeenvolging van het redden en doden van vrouw en kinderen een tragedie te zien. Het dramatische verband immers dat in de handeling zelf ontbreekt is wel degelijk te vinden in de waarheid over het menselijk leven die Euripides hier wil laten zien. De mens die alles kan - zo zou men die waarheid kunnen lezen - die rivieren verlegt, draken verslaat, volkeren bevrijdt, is tegelijktertijd een speelbal van wrede en frivole machten. Hij redt zijn vrouw en kinderen, hij doodt zijn vrouw en kinderen. En de enige heldhaftigheid die hem overblijft is om beladen met zijn ongeluk verder te leven.

Als deze tragedie moeilijk toegankelijk is, dan komt dat niet doordat de tragische waarheid ervan voor ons niet meer herkenbaar zou zijn, maar doordat wij het ontwend zijn tragische waarheden van dit kaliber zonder valse troost of sentimentaliteit, zonder gevoelsverdoezeling vooral, voorgezet te krijgen. Euripides, de kritische rationalist, gaat hier de Griekse goden met hoon te lijf. Hij laat zien dat goden die zo optreden absurd zijn, zinsverbijsteringen waarachter een blind noodlot schuilgaat. Natuurlijk krijgt een beroepsmatige heilbrenger, een vechtersbaas met een knots en pijlen, nu en dan een bloedig waas voor de ogen en weet hij niet meer wat hij doet. Natuurlijk kan een held zich vergissen, al was het maar omdat hij in een leven van ontberingen de hartstocht van het doodslaan heeft geleerd.

Achter deze ontoegankelijke tragedie verrijst de aanvaarding van een heroïsche scepsis. Het vertrek naar Athene zal zeker begrepen moeten worden als een zich afwenden van het barbaarse bijgeloof en een hulde aan de enige stad waar verlichte denkbeelden kunnen gedijen.

Het spelen van een tragedie als *Herakles* (ook wel *Herakles*

Mainomenos, *De Razende Herakles* genoemd) stelt bijzonder hoge eisen aan regie en spel. Een reconstructie van een Griekse voorstelling uit de tijd van de schrijver (±420 v. Chr.) is onmogelijk. Men zal altijd moeten proberen de tekst te verbinden met moderne toneelvormen. Volgens dit principe is regisseur Richard Flink te werk gegaan. Uitgangspunt van deze voorstelling was de bijzonder knappe metrische vertaling van Evert Straat. Het was jammer dat niet alle spelers over voldoende spreektechniek beschikten om deze vertaling tot haar recht te doen komen. Het leek mij ook onjuist dat de regisseur met te weinig vertrouwen in de taal te veel heeft willen uitdrukken met beweging en muziek. Ik ben zeker geen voorstander van een starre, muziekloze interpretatie, maar beweging en klank moeten ondergeschikt blijven, de tekst op een natuurlijke wijze ondersteunen. Bij een koor dat uit twaalf ongeveer gelijk uitgedoste mannetjes bestaat worden de bewegingen, twaalfvoudig vermenigvuldigd, al gauw te veel. Dat was hier het geval. En de muziek, de elektronisch voortgebrachte muziek van Hans Kox, was vaak veel te luid. Zij was onbescheiden, overstemde de tekst meermalen of pretenteerde een eigen expressie inplaats van de tekst.

Bijzonder fraai was de vertolking van Herakles door Coen Flink, die een grote allure bezat, een elementair geweld in zijn gevoelsuitbarstingen wist te leggen. Ik vraag mij alleen af of iets minder geweld in de expressie van het verdriet niet meer indruk zou hebben gemaakt. De oude Amphitryoon werd voortreffelijk, gelaten en ingehouden, door Jacques Snoek gespeeld. Elise Hoomans was al te klagelijk als Megara. Robert de Vries bracht het bodeverhaal over Herakles' waanzin helder en met veel spanning. Eric Schneider was een waardige Theseus. Hans Culeman was te krampachtig als de tiran Lykos, terwijl ook zijn staccato dictie hem lelijk in de weg zat.

Het koor van oude mannen, dat er in zijn monnikspijen allervreemdst uitzag, was uit nogal gemengde krachten samengesteld. Henk Schaer als koorleider was uitstekend, maar sommige leden van het koor spraken afgrijselijk. Iets van barbaarsheid en verlatenheid werd door het decor van Johan Greter wel gesugge-

reerd, maar het miste het grote en indrukwekkende dat bij deze tragedie hoort. Het paleis van Herakles had het formaat van een hondehok. De ruimte die dit toneel biedt was slecht gebruikt: er was te veel gedrang op het bergje en te veel leegte er om heen.

(1961)

Euripides, *Iphigeneia in Aulis*

Met een indrukwekkende voorstelling van *Iphigeneia in Aulis* van Euripides heeft de Toneelgroep Theater getoond te zijn opgewassen tegen de problemen die de opvoering van een klassieke Griekse tragedie stelt aan toneelspelers van de 20ste eeuw. Problemen: want men kan om te beginnen al niet proberen te gehoorzamen aan de opvattingen die golden bij het Atheense toneel van de 5de eeuw vóór Christus. Zelfs als wij precies wisten hoe er toen gezongen, gedanst en gedelameerd is - en dat weten wij niet - dan nog zou een historische reconstructie niet wenselijk zijn, omdat vele toenmalige vormen en conventies hun betekenis hebben verloren. Het is niet alleen onze onwetendheid, maar ook een van de grondregels van het toneel die ons dwingt een oude tekst te interpreteren voor hedendaagse levende mensen op een hedendaagse levende manier.

Dat ‘hedendaagse’ houdt overigens niet in dat de Griekse helden in battledress moeten rondlopen of dat wij in Achilles de brutaalste nozem van de Nieuwendijk moeten zien. In het ‘hedendaagse’ is de nu heersende opvatting over de oude Griekse helden verdisconteerd. Wij halen de Grieken naar ons toe, wij willen met hen meevoelen alsof zij mensen waren zoals wij zelf zijn, maar tegelijkertijd brengen wij ze op de afstand van ons historisch besef. Zij moeten beantwoorden aan onze opvatting van klassieke Griekse helden. Wij brengen ze dus tot leven, niet zoals men in de 17de eeuw deed, toen Agamemnoon het kostuum van Lodewijk XIV aankreeg, niet zoals de 19de eeuw haar Grieken wilde, nl. als evenwichtige supermensen in witte gewaden onder een blauwe lucht, maar als schepsels van onze verbeelding

die gevormd is door gymnasium-cultuur en Freudiaanse psychologie. Wij zien onze Grieken als nerveus, gepassioneerd, buitensporig vaak, gewikkeld in dodelijke gevechten met bindingen en complexen. Wij respecteren hun eigen denken (zoals wij dat uit de literatuur kennen) in termen van inmenging der goden, van een erfelijke vloek die op een geslacht rust en de onverbiddelijke werking van het noodlot. Maar tegelijkertijd hebben wij er onze eigen gedachten bij, onze psychologische slimmigheidjes, onze eigen ervaringen met oorlogen en tirannen.

Dit mengsel van historisch besef en onhistorisch vooroordeel vormt onze hedendaagse opvatting van ‘de oude Grieken’. Zo willen wij ze op het toneel zien, in gestileerde, archaïserende kostuums, met moderne, begrijpelijke gebaren, sprekende een moderne, begrijpelijke taal, die toch de originele tekst zoveel mogelijk benadert. Wij willen de metrische contrasten van die tekst getransponeerd zien in overeenkomstige, voor ons werkzame ritmische verschillen, op de geëigende plaatsen ondersteund door een moderne, voor onze gevoelens evocatieve muziek.

Wil men een Griekse tragedie laten spreken tot mensen van nu, dan moet men dus een compromis samenstellen, oude wijn in nieuwe zakken gieten, moderne expressiemiddelen toepassen zonder bang te zijn voor anachronismen, maar geen moderniteiten die onze voorstelling van de Oudheid geweld aandoen. Volgens deze principes was de statische voorstelling die de Haagse Comedie onlangs van Sophokles' *Antigone* heeft gegeven verwerpelijk door de onvruchtbare schroomvalligheid die niets toeliet buiten het declameren van de tekst. Theaters opvoering van *Iphigeneia in Aulis* echter, die in alle opzichten aan deze principes beantwoordde, maakte de Griekse tragedie zo levend en ontroerend als maar denkbaar is.

Men moet intussen erkennen dat Euripides zich beter leent voor een moderne behandeling dan de andere tragici, omdat zijn werk meer dan het hunne bestaat uit een afwisseling van effectvolle emoties, in dialogen uitgewerkte conflicten, realistische karaktertekening en persoonlijke beschouwingen vol moderne scepsis. Het merkwaardige van deze in redeneerkunst vaak zo

vernuftige auteur is dat de poëtische kracht van zijn koren en zijn emotionele passages niet voor de ‘schoonheid’ bij zijn strengere en grandiozere voorgangers onderdoet. Euripides is een ‘intellectueel’ onder de dichters, maar hij is er niet minder dichter om.

In *Iphigeneia in Aulis* heeft men aan de ene kant het conflict tussen vaderliefde en raison d'état. Het landsbelang eist van Agamemnoon dat hij zijn dochter offert aan Artemis, want anders kan volgens het orakel de Griekse vloot niet uitvaren om Troje te veroveren. Maar er is zo'n nauwe band tussen Iphigeneia en haar vader dat hij telkens aarzelt om de daad ten uitvoer te brengen. Euripides laat zien hoe hij heen en weer geslingerd wordt tussen zijn liefde en zijn plicht en hij laat ook niet na dit plichtsbesef te analyseren en Agamemnoons persoonlijke eerzucht en zijn angst voor de publieke opinie als belangrijke bestanddelen ervan aan te wijzen. Aan de andere kant verplaatst dit conflict zich naar Iphigeneia zelf, die aanvankelijk smeekt om te mogen blijven leven, maar die tenslotte gegrepen wordt door de roeping om voor het Griekse belang te sterven.

De legende leverde de schrijver hier barbaarse, moeilijk aanvaardbare feiten: een vader die zijn dochter wil offeren, een dochter die zich aanbiedt voor het algemeen belang. Euripides maakt dit ongewone geloofwaardig door de aarzelingen van Agamemnoon en al zijn menselijke beweegredenen bloot te leggen en door ook de volle nadruk te geven aan de levensliefde van Iphigeneia. Deze menselijke motieven worden bovendien in reliëf gebracht door de hartstochtelijke argumentatie van Klytaimestra (Iphigeneia's moeder), het zelfzuchtige, maar snel wankelende standpunt van Menelaos (om wiens geschaakte vrouw Helena de expeditie naar Troje op touw is gezet) en de ridderlijke interventie van Achilles. Alle argumenten vóór en tegen worden als in een rechtszaak aan de orde gesteld, maar de argumentatie is telkens gekleurd door de psychologie van de spreker en geladen met de passies van zijn emotionele belangen. Daartussendoor vindt Euripides gelegenheid te smalen op het werk van zieners en orakelpriesters, vraagtekens te zetten bij de

betrouwbaarheid van overleveringen en grote plastische taferelen te schilderen van de Griekse vloot, het landschap en de geschiedenis van de aanvoerders.

Deze tragedie combineert een rijkdom en een bonte veelvuldigheid van motieven met een sterke concentratie op een eenvoudig maar briljant geanalyseerd gegeven. De voorstelling onder regie van Richard Flink heeft dit alles op een bewonderswaardige manier tot zijn recht laten komen. Een groot aandeel daarbij had de levendige, lenige, in de poëtische passages vaak indrukwekkende vertaling van Mr. E. Straat. De bescheiden, maar zeer suggestieve muziek van Jurriaan Andriessen was een sterke steun voor het oproepen van emoties en stemmingen. Goed geslaagd waren ook de op Griekse motieven geïnspireerde kostuums van Simon Karafillis, wiens gestileerd decor - een tent, een paar treden, een rond vlak voor het koor - mooi en doeltreffend was, al waren de twee masten op de achtergrond wat iel als vertegenwoordigers van een gigantische vloot.

De bezetting van de rollen was bijzonder sterk: Caro van Eyck speelde Klytaimestra, de moeder die haar dochter als een tijgerin tracht te verdedigen, met hartstochtelijke vervoering en verbetenheid. Tegenover haar stond een sombere, verscheurde Agamemnoon van Richard Flink. Anne-Marie Heyligers heeft zowel de angst als de geïnspireerde zekerheid van Iphigeneia mooi uitgebeeld. Robert de Vries speelde een waardige, misschien wat te zware, maar toch heel fiere Achilles.

Uitstekend waren ook Wim Hoddes als een listige, maar ook menselijke Menelaos en Henk Schaer als de toegewijde, angstige dienaar. De leidsters van het koor van jonge vrouwen, waarvan de expressieve bewegingen harmonisch pasten bij de handeling en de tekst, spraken de verzen helder en gevoelig. In het algemeen vond ik de behandeling van het koor, één van de moeilijkste problemen voor de regisseur, vindingrijk en smaakvol.

Op enkele, zéér ondergeschikte details is natuurlijk nog wel kritiek mogelijk. Zo kan men zich afvragen of de vervanging van de houten wastafeltjes, waaruit Agamemnoons brief moet hebben bestaan, door een opgerold stuk papier niet een onnodig

anachronisme was. Maar hinderlijk is zoiets eigenlijk niet tussen al die onmisbare anachronismen van taal, muziek en bewegingen waarmee deze oude tragedie tot leven is gebracht.

(1959)

2. Zestiende en zeventiende eeuw

Colijn van Rijssele, *De Spiegel der Minnen*

Het Nationaal Toneel van België heeft een treffende voorstelling gegeven van een curieus rederijkersdrama, *De Spiegel der Minnen*, dat omstreeks het jaar 1500 geschreven is door de Brusselaar Colijn van Rijssele. Ik moet bekennen dat ik de voorstelling zonder hooggespannen verwachtingen tegemoet had gezien. Regisseur Fred Engelen die de tekst voor het moderne toneel bewerkt heeft had meer dan de helft van de oorspronkelijke 6169 verzen moeten schrappen en de scènes opnieuw moeten arrangeren om uit de rederijkerij een hanteerbare dramatische tekst los te pellen en wat er tenslotte is overgebleven maakte op mij de indruk van... rederijkerij, d.w.z. van hoogst vernuftig gerijmel zonder poëtische adem.

Weliswaar is *De Spiegel der Minnen* merkwaardig, omdat het met recht het eerste burgerlijke drama in de Europese literatuur wordt genoemd, maar dat drama, hoe burgerlijk ook, is om te lezen niet zo erg indrukwekkend. Dierik, zoon van een rijke koopman in Middelburg, is verliefd beneden zijn stand, nl. op het naaistertje Katharina Scheermertens. Dieriks ouders voelen niets voor een mésalliance en sturen hun zoon naar Dordrecht, waar hij prompt wegkwijnt. Aan wanhoop en jegens elkaar opgewekt wantrouwen komen beide gelieven ten slotte te overlijden. Een belangrijk aandeel in deze noodlottige afloop hebben drie ‘zinnekens’, d.w.z. gepersonifieerde eigenschappen, zoals zij ook in andere middeleeuwse moraliteiten voorkomen. ‘Begeerte van hoogheden’, ‘Vreze voor schande’ en ‘Jaloers gepeins’ zijn in dit geval de duivelachtige wezentjes die volgens speciale opdrachten van Saturnus en Venus de idylle tussen Die-

rik en Katharina komen vertroebelen. Maar hier komt zoveel symboliek, astrologische hokus-pokus en rijmelarij bij te pas, dat men de eeuwenlange verwaarlozing van dit drama wel begrijpelijk vindt. Dit wonderlijk mengsel van christelijkheid en heidendom, van frivoliteit en zedeprekerij, van sentimentele minnepoëzie en psychologische scherpzinnigheid is immers ook verdund en gefatsoeneerd een ratjetoe gebleven, dat meer op knutselwerk lijkt dan op poëzie.

Wat regisseur Fred Engelen nu met deze interessante maar twijfelachtige tekst heeft gedaan, is verbazingwekkend. Door het maken van ritmische, muzikale gehelen heeft hij iedere scène doordrenkt met een lyrische, vaak elegische stemming die uitstekend bij de actie aansloot.

Er werd snel en niet al te duidelijk gesproken. Dat de tekst niet steeds goed te verstaan was, bleek in dit geval geen nadeel te zijn. De actie van de zinnekens, die Fred Engelen als aapachtige wezentjes liet rondspringen, sprak trouwens voor zichzelf. Dat de rederijker Colijn een uitgeslapen psycholoog is geweest, leek mij door de opvoering nog duidelijker aangetoond dan door de lectuur. Zijn drie ‘zinnekens’ overtuigen de moderne toeschouwer ten volle. Zij zouden ook ‘libido’, ‘geremdheid’ en ‘minderwaardigheidscomplex’ kunnen heten zonder dat er dan een wijziging in hun actie nodig zou zijn.

De grote verdienste van Fred Engelen is dat hij van de geschiedenis van Dierik en Katharina door toon en tempo van het spel iets heeft weten te maken. Als men zich daarbij rekenschap geeft van de grote oorspronkelijkheid in deze vormgeving, die geen traditie, geen voorbeeld had om op terug te vallen, dan kan men alleen maar eerbied hebben voor zijn regie-prestatie. Dezelfde regisseur heeft enkele jaren geleden verrast met de eerste voorstelling van Huygens' *Trijntje Cornelis*, maar daarvoor kon hij nog aansluiting vinden bij andere 17de eeuwse kluchten die wel een ‘toneelgeschiedenis’ hadden. De opvoering van dit rederijkersdrama uit de Bourgondische tijd echter stelde heel andere problemen.

Er waren slechts enkele vondsten waar men bezwaar tegen

zou kunnen maken, b.v. tegen het pijproken van Katharina's vader, wat hem wel een zeker eenvoudig en huiselijk Hollands karakter gaf, maar wat toch voor deze Bourgondische tijd een storend anachronisme was.

De kostuums van Lode Lebregts waren overigens heel stijlvol. En er is uitstekend gespeeld: de twee gelieven werden ingehouden-lyrisch uitgebeeld door Tine Balder en Martin van Zundert; de ouders van Dierik met grote waardigheid door Martha de Wachter en Frans van den Brande. Julien Schoenaerts trof door een fraaie staccato-uitbeelding van ‘Jaloers gepeins’.

(1960)

De Rojas, *La Celestina*

Aan het begin van het na-middeleeuwse Europese drama staat de Spaanse tragikomedie *Calisto en Melibea*, die gewoonlijk naar de koppelaarster in het stuk *La Celestina* genoemd wordt. Het is een in dialogen geschreven avonturen-roman, die met zijn 16 bedrijven bij de publikatie in 1499 (waaraan in latere edities nog vijf bedrijven zijn toegevoegd) niet bedoeld was om te worden opgevoerd. Men heeft er later wel opvoerbare selecties uit gemaakt, waarvan er verscheidene zijn gespeeld. Vooral in Spanje is het stuk populair, al werd het ook herhaaldelijk door kerkelijke verbodsbepalingen getroffen.

De Haagse Comedie heeft nu een eigen selectie uit dit materiaal opgevoerd en daarbij gebruik gemaakt van een ‘tekstbewerking’ (d.w.z. een nogal vrije vertaling) van Dolf Verspoor, waaruit Joris Diels een ‘toneelbewerking’ (d.w.z. een keuze en een eigen arrangement) had vervaardigd. Door deze operatie zijn er heel wat scènes en ook enige personages geamputeerd. Maar de hoofdlijnen van het verhaal, dat gewoonlijk aan een zekere Fernando de Rojas wordt toegeschreven (met uitzondering van het lange eerste bedrijf, waarvoor veelal de dichter Rodrigo de Cota verantwoordelijk wordt gesteld), zijn in deze verkorting in stand gebleven.

Calisto en Melibea is een gepassioneerd liefdespaar, vergelijkbaar met Pyramus en Thisbe, Tristan en Isolde, Romeo en Julia. In deze en dergelijke gevallen is er gewoonlijk sprake van jeugdige gelieven van hoge afkomst (vgl. de twee koningskinderen van het middeleeuwse lied), van een verzengende hartstocht en van een dodelijke afloop. In het Spaanse drama gaat dat allemaal nogal eenvoudig. Calisto, op jacht achter één van zijn valken aan, komt in de tuin van Melibea, ziet haar en verklaart haar zijn liefde. Met een beroep op eer en fatsoen wijst zij hem verontwaardigd af, maar de koppelaarster La Celestina, die Calisto in de arm neemt, weet haar weerstand gemakkelijk te breken. Zij stemt toe in heimelijke samenkomsten, waarvoor Calisto over een muur moet klimmen. Hij valt van de muur en breekt zijn nek. Wanhopig springt zij dan van de toren van haar vaders huis.

Dit liefdesdrama is bijzonder aardig gedaan: gestileerd en gesymboliseerd, maar psychologisch heel overtuigend. De hoofdzaak en het bijzondere van het stuk is echter te vinden in de koppelaarster La Celestina. Zij is een cynisch oud wijf, bijgelovig en hebzuchtig, maar boordevol met nuchterheid en mensenkennis. Voor haar is de hooggestemde liefde van Calisto en Melibea niet principieel verschillend van de begeerten die zij in haar dagelijkse praktijk van hoerenmadam exploiteert. Zij suggereert min of meer dat de liefde van de rijken ten dele ‘literatuur’ is, modieuze lyriek, een exotische luxe, die heel gewone verschijnselen bedekt die overal in de natuur te vinden zijn.

De schrijver heeft ongetwijfeld eigen ideeën in de volkswijsheid van deze koppelaarster verwerkt. Haar heksenpraktijken, haar heulen met de duivel en haar gewelddadig einde hangen er een beetje willekeurig bij, alsof daarmee de onmiskenbare sympathie van de auteur moest worden uitgewist. In werkelijkheid is La Celestina de levendigste en de meest levende figuur van het stuk. Het realisme waarmee de onderwereld getekend is, waarin zij zich beweegt, en haar gewiekstheid in haar omgang met iedereen geven aan het hele verhaal, dat ook in zijn bekorting soms een zekere traagheid en omslachtigheid behoudt, een boeiend perspectief. Een dergelijk aan de romance toegevoegd accent is

de epiloog waarin Pleberio, de vader van de zojuist gestorven Melibea, een klacht uitspreekt die een aanklacht is tegen de wereld en tegen de liefde en die wat stemming en toonhoogte betreft aan de Prediker doet denken.

Onder regie van Joris Diels heeft de Haagse Comedie een prachtige voorstelling van dit curieuze, ondramatische, maar in vele opzichten fascinerende stuk gegeven. Ida Wasserman was een grandioze Celestina, een onweerstaanbaar vulgair, genotzuchtig, uitgekookt loeder, rauw, maar zacht geolied, in vodden, maar in vodden van zij.

Jules Croiset speelde de verliefde Calisto vooral als een leeghoofdige monomaan. Paula Petri was als Melibea ontroerend in haar complete loyaliteit. Bas ten Batenburg en Jules Royaards waren een stel fraaie knechtjes, de eerste bijzonder liederlijk en de tweede griezelig snel gecorrumpeerd. Gijsbert Tersteeg vertolkte een waardige Pleberio, die een grote bezieling gaf aan de klacht die het stuk besluit. Camille de Vries en Anne Oostveen speelden de lichte meisjes met verve. Van de dubbelzinnige kamenier van Melibea gaf Trins Snijders een goede aanduiding, al maakte een ingrijpende coupure deze figuur nogal raadselachtig.

De voorstelling was heel levendig, stijlvol door de op schilderijen geïnspireerde decors en kostuums van Harry Wich en sfeervol mede door de illustratieve muziek van Jurriaan Andriessen. Verspoors tekst had geen gebrek aan gelukkige vondsten en vermetele woordspelingen. Het geheel moet nogal onthutsend zijn voor mensen die denken dat openhartigheid in de literatuur een recent verschijnsel is. In deze voorstelling zijn het platte en het verhevene, literatuur en realisme, proza en poëzie grondig met elkaar vermengd.

(1964)

Shakespeare, *Richard III*

Richard III is een van Shakespeare's vroegste historische drama's. Het is een stuk over een tomeloze schurk die op grote schaal ge-

moord heeft om koning te worden en te blijven, totdat hij op zijn beurt door de smetteloze held Henry Tudor wordt geliquideerd. Een stuk vol bloed en haat, welsprekend tandengeknars en melodramatisch effectbejag. In de voorstelling die de Haagse Comedie heeft gegeven onder regie van Michael Croft heeft deze Shakespeareaanse draak een heldere, kantige vorm gekregen, een ondanks alle lijken joyeuze gedaante, waarin bravoure en vitaliteit de overhand kregen op de allerminst verdoezelde lugubere gebeurtenissen.

Een vroege Shakespeare: dat is niet alleen een stelling van de geleerden, die 1592 als geboortejaar van het stuk aanwijzen, ook de leek die Shakespeare bemint kan hier een aantal situaties herkennen die in andere stukken terugkeren en die in *Richard III* de indruk maken van voorstudies, probeersels van wat later veel beter zou worden overgedaan. In dit stuk brengt de koning op verschillende manieren de wenselijkheid van het ombrengen van rivalen ter sprake, maar in *King John* heeft de schrijver voor zo'n situatie een dramatisch veel effectievere vorm gevonden. Aan de slag bij Bosworth in *Richard III* laat Shakespeare een onrustige nacht vol bange verwachtingen voorafgaan, maar hij deed hetzelfde veel beklemmender met de nacht vóór de slag bij Agincourt in *Henry V.* En wat zijn de geesten van de vermoorden die Richard in de slaap verschijnen, vergeleken bij de geest van Banquo in *Macbeth*?

Een vroege Shakespeare: ook in de karaktertekening. Richards slechtheid is met zijn lichamelijke misvormdheid wel heel elementair gemotiveerd. ‘Omdat ik niet deugde als minnaar’, deelt hij mee, ‘heb ik besloten een booswicht te zijn’. Shakespeare redt hem uit dit allereenvoudigste schema door een vrolijke en dappere booswicht van hem te maken en door deze combinatie wordt Richard wel een complete, afgeronde figuur, maar daar staat tegenover dat de andere personages in het stuk zwak gekarakteriseerd zijn. De latere Henry VII is geïdealiseerd als stamvader van de Tudors en grootvader van de regerende Elizabeth, maar ook de andere figuren zijn vlak gebleven en niet duidelijk van elkaar te onderscheiden. Het zijn vrijwel allemaal

Machiavellistisch-eerzuchtige edelen. Zij zijn niet veel beter dan Richard en als zij wel iets minder slecht zijn, dan is dat vaak omdat zij minder intelligent zijn.

De ‘vroegheid’ van deze Shakespeare is ook af te lezen uit het uitbundige, beeldrijke taalgebruik, dat aandoet als een voorstadium van de pregnantere poëzie die de latere stukken kenmerkt.

In regisseur Michael Croft, die wij hier kennen van de voorstellingen die het ‘Youth Theatre’ heeft gegeven, had de Haagse Comedie iemand gevonden die behalve een fijn begrip voor Shakespeare's tekst een sterk gevoel aan de dag legde voor de bravoure-kant van dit stuk. Hij slaagde erin een gestileerde suggestie te geven van de veldslag aan het eind, die nu eens niet onhandig en een beetje belachelijk was. Een paar tweegevechten op de voorgrond, langstrekkende vaandels op de achtergrond en snelle manipulaties met het licht, begeleid door de krijgshaftige fanfares van Jurriaan Andriessen gaven inderdaad een idee van een veldslag, uiteraard zonder naar een realistische weergave ervan te streven.

Dat het duel tussen Richard en Henry Tudor zeer uitvoerig getoond werd als climax van het drama, kan wel als de consequentie van deze opvatting worden beschouwd. Shakespeare zelf had waarschijnlijk geen behoefte aan dit soort hoogtepunten. Hij stuurde (volgens de overgeleverde toneelaanwijzingen) beide protagonisten vechtend het toneel af en liet de overwinnaar alleen terugkeren. In deze voorstelling gingen Richard en Henry elkaar te lijf als de held en de schurk in een Amerikaanse gangsterfilm en het gevecht speelde zich ook volgens de daar gebruikelijke regels af: de held verloor zijn zwaard, delfde bijna het onderspit, de schurk verloor ook zijn zwaard, beiden trokken hun dolk, enzovoort, tot aan de triomfantelijke en uiterst zichtbare ‘kill’.

Ik vermoed dat Michael Croft een dergelijke associatie met de gangsterfilm *bedoeld* heeft. De dynastieke ruzies van de Rozenoorlogen zijn voor ons dood en wij kunnen Shakespeare's melodrama dus het beste beleven in de termen van een overeenkomstige moderne mythe, nl. als een strijd tussen ‘gangs’, waar-

in de held ten slotte de oppergangster overwint. Het is een concessie aan moderne fantasieën die aanvaard kan worden, omdat zij het levende in Shakespeare's stuk accentueert zonder intussen de suggestie van een historisch drama te niet te doen.

Deze voorstelling onderscheidde zich verder door de bijzonder sterke bezetting van de ‘kleine’ rollen tegenover de ‘grote’ van Richard III. De titelrol werd gespeeld door Bob de Lange: hij speelde de schurkachtige Richard scherp, markant, met humor. Hij was een kleine, manke, loensende slimmerd. Geen indrukwekkende, grandioze booswicht. Er was geen sprake van retoriek, van rollen met de ogen, van declamatie, in deze opvatting, maar ook niet van broeiende boosaardigheid, van een dimensie achter het opgewekt hinkende silhouet. Geen retoriek, maar ook geen poëzie in de snelle, kernachtige dictie van De Lange, hoezeer ook de knappe, genuanceerde vertaling van Evert Straat de oorspronkelijke poëzie had vastgehouden.

Tegenover deze zeer verdienstelijke, maar ‘kleine’ Richard nu stonden enige grote met intensiteit gespeelde bijfiguren: Albert van Dalsum gaf een lyrische allure aan koning Edward IV; Ida Wasserman was een felle, gruwelijk vervloekende koningin Margaretha, Myra Ward een sterke, schampere koningin Elizabeth, Georgette Hagedoorn een emotionele hertogin van York, Paul Steenbergen een sinistere Buckingham, Leo de Hartogh een aandoenlijke Clarence, Joris Diels een waardige Hastings, Jules Croiset een stralende Henry Tudor.

(1953)

Shakespeare, *De Getemde Feeks*

Men zegt - en regisseur Van Dalsum herhaalt het in zijn toelichting in het programma - dat *De Getemde Feeks* een populair stuk is dat een beproefde werking heeft op het publiek. Het is natuurlijk waar dat de ‘feeks’ de dominerende vrouw, die haar man met een pook opwacht, een standaard-grap is, een figuur uit de volksverbeelding die heel wat angsten op dit gebied belichaamt.

Het is ook begrijpelijk dat het denkbeeld van het temmen van zo'n schrikaanjagende gestalte door een man die krachtiger en listiger is dan zij als wensdroom aan diep-verankerde behoeften beantwoordt. Daarmee is toegelicht dat ‘de getemde feeks’ een op de emoties werkend stukje folklore is geworden, maar de ‘beproefde werking’ van het onaanzienlijke, vervelende toneelstuk *The Taming of the Shrew* is daarmede helemaal nog niet verklaard.

Ik geloof niet dat men er een andere waarde in kan vinden dan de verdiensten van een stukje amusement dat vóórdat de film de smijtklucht tot ontwikkeling en raffinement had gebracht zijn reden van bestaan op dat niveau uitvoerig heeft bewezen. Nu is die reden van bestaan er naar mijn overtuiging tegenwoordig niet meer. De populariteit van *De Getemde Feeks* is een fictie geworden van toneeldirecteuren die te graag platgetreden paden bewandelen en van toneelspelers die alleen op rollen letten en niet op stukken.

Als men hiertegen in zou willen brengen dat het genie van Shakespeare toch borg staat voor een zekere waarde, dan zou ik willen antwoorden dat men een genie slecht eert met een stuk waarin *alles* ontbreekt op grond waarvan men hem bewondert. Bovendien is de moderne Shakespeare-filologie het er vrijwel over eens dat *The Taming of the Shrew* grotendeels niet van Shakespeare is, maar dat in de tekst, die min of meer per abuis in de folio-uitgave van 1623 is terecht gekomen, een ouder, toen werkelijk populair stuk gezien moet worden dat Shakespeare nogal haastig voor zijn gezelschap pasklaar heeft gemaakt.

Hoe dit ook zij, de voorstelling van Rotterdams Toneel, die er glanzend en fonkelend uitzag, heeft het gebrek aan humor niet kunnen verbloemen. Ellen de Thouars in de titelrol kon ondanks een veelbelovende inzet de illusie van een katijf van een wijf te zijn niet handhaven, omdat zij al gauw geheel van de planken gespeeld werd door Ko van Dijk, die als Petruchio luider en vulgairder dan ooit iedere mogelijkheid tot modulatie van zijn rol en van het samenspel verhinderde. Ook Frits van Dijk als de clown Grumio overspeelde zich op een schreeuwerige manier

met een geforceerde grappigheid die eigenlijk om te huilen was. Eli Blom als de dienaar Trancio voelde zich blijkbaar genoopt zich door schallend spreken in dit milieu te handhaven, terwijl Ko Arnoldi als de oude vrijer Gremio een kilo hete aardappelen in de mond leek te hebben, zodat hij volkomen onverstaanbaar was. Temidden van deze orgie van geluid vertegenwoordigde Johan Fiolet als eenzame uitzondering met zijn verzorgde, puntige dictie een andere, betere stijl van toneelspelen. Als hij sprak, was het plotseling ook mogelijk de knappe vertaling van Onno van den Berg te waarderen.

Een iets geschakeerder spel zag men trouwens ook van Andrea Domburg als Bianca, van Ben Aerden als Lucentio, van Bob Verstraete als de clown Biondello, van Wim Grelinger als Vincentio en van Chris Baay als de pseudo-Vincentio. Maar jammer genoeg is het deel van de intrige waarin zij optreden nog onbenulliger dan het gedoe met de feeks.

(1953)

Shakespeare, *Love's Labour's Lost*

Dit stuk heeft altijd nogal afschrikwekkend gewerkt, omdat het in de eerste plaats een literaire buitensporigheid is. Shakespeare heeft het geschreven als het ware in een roes van jeugdige taalvirtuositeit. Het stuk is een satire op allerlei literaire affectaties. Vooral de fantastische Spanjaard, Don Adriano de Armado, is een matador op het gebied van de verbale aanstellerij die bekend stond onder de naam ‘euphuism’, een stijl die uitmuntte door potsierlijke beeldspraak, geforceerde tegenstellingen en overvloedige toespelingen op de klassieke geschiedenis en de mythologie.

Shakespeare parodieert deze literaire preciositeit, maar tegelijkertijd demonstreert hij zijn eigen verregaande geoefendheid in het jongleren met woorden en beeldspraak. Alle personages in het stuk, ook degenen die de sympathie van de schrijver hebben, zoals de edelman Berowne en de Franse prinses met

haar hofdames, hebben een gekunsteld taalgebruik. Het thema van *Love's Labour's Lost* is dan ook de gekunsteldheid, vooral als literair verschijnsel. Men behoeft ook slechts een blik te slaan in Shakespeare's eigen mythologische poëzie en in zijn sonnetten, om te weten dat hij renaissancistische kunstmatigheden niet schuwde, maar juist met een opmerkelijk gemak hanteerde. Men vindt hetzelfde gemak in het taalgebruik in deze komedie, maar hij heeft hier de gekunsteldheid, die immers nooit helemaal los te maken is van stilering en van poëzie, duidelijk als probleem gesteld.

Er zijn niet alleen varianten in verschillende gradaties van pedanterie - naast de grandioze Armado de potsierlijke schoolmeester Holofernes en de ridicule kapelaan Sir Nathaniel - er zijn ook nuances van landelijke eenvoud, Costard en Jacquenetta tot het vrijwel woordloze soort van Dull, de koddebeier. Maar ook de intrige van het stuk, een heel erg magere, bij uitzondering door Shakespeare zelf bedachte intrige, heeft met het thema van de gekunsteldheid te maken. De koning van Navarra heeft met een drietal vrienden besloten zich drie jaar uitsluitend aan studie te wijden in een kloosterachtige academie met allerlei ascetische regels. De omgang met vrouwen bijvoorbeeld is streng verboden. Een van die vrienden, de al eerder genoemde Berowne, protesteert onmiddellijk tegen die kunstmatige en geforceerde cultuurbeoefening. Hij voorspelt dat de natuur of met een ander woord de noodzakelijkheid haar rechten zal doen gelden. De dorst naar kennis wordt bovendien bevredigender, vindt hij, gelest door het kijken in vrouwenogen dan door het lezen in boeken. Deze stelling wordt snel bewezen als de Franse prinses met drie hofdames op bezoek komt. Onder de verliefdheid bezwijken de geloften en dan vloeien de sonnetten om te bewijzen dat de liefde en de daarbij behorende melancholie een eigen literaire kunstmatigheid vereisen.

Het blijspel is, zoals gezegd, vooral een literaire buitensporigheid en men kan beamen dat de details daarvan het moeilijk ‘doen’ op het toneel. Maar het is ook vol met amusante kluchtigheid. De pedanten en de kinkels hebben een eigen scenario

voor talrijke dankbare clownerieën die ruimschoots kunnen opwegen tegen de literatuur die zich hier en daar in het stuk ophoopt.

De voorstelling van de Bristol Old Vic onder regie van Val May had vooral werk gemaakt van de clownerieën. In Russell Hunter, die bijzonder vermakelijk was als Costard, beschikte het gezelschap over een clown met aplomb. Ook Christopher Benjamin, James Cossins en Frank Middlemass, die Armado, Holofernes en Sir Nathaniel vertolkten, legden heel wat komisch talent aan de dag.

Naast het literaire en het clowneske is er in dit stuk een derde element dat in deze voorstelling niet helemaal tot zijn recht kwam en dat is de melancholieke tint van de poëzie. Er is ten slotte in het streven van al deze mensen, ook in hun kunstmatigheden en extravaganties, een smachten naar geluk, dat m.i. minder in de komische intermezzi behoeft te verdrinken dan hier het geval was. Niet alleen zou de regie in dit opzicht de accenten anders kunnen leggen, ook de bezetting van de ‘positieve’ rollen zou sterker moeten zijn dan in deze voorstelling. Alleen Eithne Dunne als de prinses van Frankrijk beschikte over genoeg overtuigende ernst achter de luchthartigheid om deze poëtische lading over te brengen. Richard Pasco had niet helemaal het kaliber van Berowne. Ook de andere hovelingen, de koning zelf en de hofdames hadden meer de contouren van dansers dan de gezichten van personages.

Ten dele is dit tekort ook wel veroorzaakt door Shakespeare's karakterisering, die hier nog onontwikkeld is, maar er zijn toch elementen zoals de plotselinge aanzegging van de dood midden in de koddigste kluchtigheid die m.i. een poging tot een sterker realisme - een doorbreking van de kunstmatigheid - noodzakelijk maken.

Was dit dus geen volledig bevredigende voorstelling (ook de aankleding was middelmatig), interessant en in hoge mate vermakelijk was zij wel.

(1964)

Shakespeare, *Romeo en Julia*

Shakespeare was betrekkelijk jong - ongeveer dertig jaar - toen hij zijn eerste grote tragedie, *Romeo en Julia*, schreef. Een jeugdprobleem vormt dan ook de inzet van dit stuk: het noodlottig avontuur van deze 18-jarige jongen en dit 14-jarige meisje is niet alleen een persoonlijk geval, een ‘gemengd bericht’, maar het heeft iets gemeen met alle andere jeugdliefdes, met alle *eerste* hartstochten die definitief lijken, al geldt niet voor de meeste dat zij het ook zijn. Een vijandschap zoals van de families Montagu en Capulet is niet alleen het toevallig ongeluk van deze kinderen, maar vertegenwoordigt de vijandige achtergrond van iedere jeugdliefde.

Het drama vloeit dan ook niet voort uit de noodlottigheid van de karakters en hun liefdesverhouding (zoals Shakespeare in latere stukken - *Othello*, *Antonius en Cleopatra* - liet gebeuren) maar uit het contrast tussen de maatschappij der ouderen, die in voor de jeugd onbegrijpelijke tradities van haat en veten is verstrikt, en de liefde van de jeugd die ‘absoluut’ is, van geen transactie of aanpassing ter wille van de maatschappelijke realiteit weten wil en dan ook aan deze absoluutheid te gronde gaat.

Het liefdesgeval zelf waarvan zich speciaal de legende en de 19de eeuwse romantiek hebben meester gemaakt is bij Shakespeare opzettelijk conventioneel en onpersoonlijk. Romeo is bij het begin van het stuk ongelukkig verliefd op een zekere Rosaline en het enige wat Julia op het andere meisje vóór heeft is dat zij zijn liefde, die zonder veel voorkeur beschikbaar is, opvangt en beantwoordt.

De liefde op het eerste gezicht leidt door de vete der families tot een geheim huwelijk. Maar intussen vallen er doden in de broeierige atmosfeer van de twistende families. Julia's wanhopige list om aan een ander huwelijk te ontkomen en Romeo's verbanning ontketenen de misverstanden die de dood der geliefden veroorzaken.

Men moet zich overigens niet op een dwaalspoor laten brengen door de draakachtige ingrediënten van het verhaal, de won-

derbaarlijke vergiften die een schijndood bewerkstelligen, de grafkelder met knekels, de toevalligheden die het noodlot dienen. (Het schema van deze intrige is al in Ovidius' romance van Pyramus en Thisbe te vinden). Niet alleen omdat het noodlot, als het actief wordt, ook in de werkelijkheid over rare toevalligheden blijkt te beschikken, maar ook omdat Shakespeare's menskundig genie meer dan in de hoofdpersonen werkzaam is in de bijfiguren die de idylle omzetten in een tragedie. Deze bijfiguren hebben een dubbele functie. Zij contrasteren in hun halfheid en hun corruptheid met de ‘zuivere’ geliefden en zij vullen de idyllische liefde in met hun noodlottige realiteiten.

De charmante sonnetten die het paar elkaar op het gemaskerd bal toeprevelt, de lyrische dialoog die beroemd geworden is als de ‘balkon-scène’, de zuchten en de bloemen onder de maan van Verona - dit alles vormt slechts één helft van de waarheid. De andere helft is de zwoelheid, de vijandschap en het geweld, de ophitsing van meiden, verwanten en bedienden die het explosieve materiaal aandragen.

De toneelgroep Puck, die zich het gezelschap noemt ‘van en voor jonge mensen’, heeft van deze tragedie der jeugdliefde een voorstelling gegeven die vooral trof door de frisheid en de jeugdigheid die zo goed bij dit stuk passen. Met alle waardering voor die frisse ongereptheid van het liefdespaar moet men het toch betreuren dat de troebelheid van de wereld der ‘anderen’ te weinig in reliëf was gebracht. De onbezonnen voortvarendheid van Julia's vader (overigens met humor gespeeld door Dick Scheffer), de liefdeloze hardheid van haar moeder (nogal stijfjes van Elly Venema), de verlekkerde valsheid van de voedster (wel vlot, maar te vlak van Sepha Dierikx) en de bangelijkheid van haar biechtvader (met waardigheid gespeeld door Egbert van Paridon), dit alles had te weinig menselijke substantie, was te licht.

Ook de zwoele, zuidelijke atmosfeer van deze Veronese tragedie, de broeierige hitte waarin het bloed koortsig is en de straatgevechten vanzelf ontbranden, was nergens gesuggereerd in een voorstelling die een verdienstelijk tempo had, maar te weinig contrastwerking.

Van Cas Baas zag men een levendige Romeo, in zijn passie en gedecideerde wanhoop overtuigender dan in zijn aanvankelijke melancholie. Manon Alving was een heel gevoelige, doorleefde, misschien iets te strakke Julia. Wim Vesseur was een aannemelijke Mercutio, maar hij miste de exuberantie en de onweerstaanbare radheid waardoor zijn dood in het duel met Tybalt het ondraaglijk verlies wordt dat Romeo in plotselinge razernij doet ontsteken.

De bezetting van kleinere rollen liet soms meer te wensen over, maar van Frans 't Hoen zag men een vertrouwenwekkende Benvolio en van Wim van den Heuvel een vurige Tybalt.

Het uiterst sobere decor van Wim Vesseur, zo ondefinieerbaar gehouden dat het voor alles kon dienen, had in elk geval het voordeel dat het changementen overbodig maakte en regisseur Van Paridon in staat stelde tot een loffelijk tempo. De fraaie kostuums van Noni Lichtveld konden trouwens veel vergoeden van wat het toneelbeeld aan decoratie moest missen.

Een belangrijk aandeel in het onmiskenbare succes had de eenvoudige, zeer goed klinkende vertaling van Michel van der Plas.

(1952)

Shakespeare, *Richard II*

De voorstelling van Shakespeare's *Richard de Tweede* is een indrukwekkend schouwspel geworden, waaruit de tragedie, d.w.z het tragische lotgeval der personages bij flitsen helder tevoorschijn kwam. Bij flitsen: er waren ook gedeelten, vooral in de eerste helft, waarin het praalvertoon domineerde over het drama. De Engelse regisseur Douglas Seale is een voortreffelijk vakman, maar hem ontbreekt de visie om de historische stof te transponeren in een eigentijdse zetting. Er was, naar mijn smaak, in deze vormgeving te veel van de stoffigheid en de peuterigheid van de historische optocht. Men kan de vaandels en de ridderblazoenen zeker niet missen in een koningsdrama dat speelt in het ‘herfsttij der middeleeuwen’. Maar zij mogen toch alleen

dienen om de mensen, hun hartstochten en conflicten te lokaliseren en begrijpelijk te maken, niet om ze te bedelven. Nu bleef er te veel steken in het pittoreske toneelbeeld, in de Engelse kerstkaarten-esthetiek van gotische bouwseltjes en hofritueel.

Daar kwam bij dat de regisseur een onnodige lacune had aangebracht in het exposé door de tweede scène van het eerste bedrijf weg te laten. Deze scène behelst een gesprek tussen John of Gaunt, één van 's konings ooms, en de hertogin van Gloucester, de weduwe van een andere oom. Deze hertogin is geen belangrijk personage. Zij komt verder niet tevoorschijn in het stuk. Men hoort alleen nog van haar dood. Nu kan men daarvan moeilijk onder de indruk komen, als men het hele mens niet te zien heeft gekregen. Maar dat is niet het voornaamste bezwaar tegen het weglaten van de scène. Het gesprek tussen Gaunt en de hertogin is onmisbaar, omdat het belangrijkste feit dat de hele gang van zaken verklaart erin wordt onthuld, nl. dat koning Richard schuldig is aan de moord op zijn oom Gloucester.

Nu hoort men wel dat Gaunts zoon Henry Bolingbroke de hertog van Norfolk van die moord beschuldigt, maar dat Richard geen onderzoek instelt naar die beschuldiging wordt niet verklaard. De scène is juist ingelast tussen de beschuldiging en het toernooi dat de beslissing moet brengen om Richards vreemd gedrag in de openingsscène en zijn optreden in de derde scène te motiveren. Het stuiten van het toernooi waarmee hij daar verrast en het verbannen van beide tegenstanders zou immers in het geheel niet raadselachtig zijn, indien men intussen van Richards eigen aandeel in de moord had vernomen. Bolingbroke weet dat Norfolk de hertog van Gloucester op instigatie van de koning heeft vermoord en deze heeft er dus belang bij om zowel zijn eigen medeplichtige als diens beschuldiger uit het land te verwijderen. Deze toedracht blijkt nu pas terloops aan het sterfbed van Gaunt in het tweede bedrijf, maar de onthulling heeft op dat moment niet meer het beoogde effect.

De zorgeloosheid die de regisseur door deze coupure ten aanzien van het exposé aan de dag legt en de grote zorg die hij aan de aankleding en de uiterlijke volledigheid van de gebeurtenissen

besteedt veroorzaken tezamen dat het drama zich ontrolt als een vreemde, fraaie curiositeit, waarin dingen gebeuren die zo ver van ons af zijn, dat wij niet eens worden uitgenodigd ons in de motivering ervan te verdiepen. Richards beslissing lijkt een wrede gril, terwijl het een politiek besluit was in een onscrupuleuze machtsstrijd, vergelijkbaar bijvoorbeeld met Molotows en Zjoekows verbanning door Chroesjtsjew. Deze actualiteit, deze werkelijkheid moet een toneelvoorstelling suggereren, anders is zij alleen maar mooidoenerij op een gekostumeerd bal.

Anderzijds heeft deze voorstelling onvoldoende verklaard, waarom de Engelse edelen zo prompt naar de rebel Bolingbroke zijn overgelopen, toen hij oorspronkelijk alleen voor zijn eigen rechten opkwam en hoe het mogelijk was dat het koningschap zelf inzet werd van deze twist. Richard was niet een willekeurige despoot die verzet opriep, maar tegelijkertijd kon steunen op machtige vazallen. De oorzaak van zijn ondergang was zijn kwetsbare, weke sensualiteit. Hij was in Shakespeare's opvatting een genotzoeker, zo zacht en dromerig dat weerstand bieden aan verleidingen hem onmogelijk was.

De tuinman in de bekende sleutel-scène met de koningin heeft voor zijn geval een doorzichtige symboliek. Hij liet de tuin van Engeland overwoekeren door onkruid, zegt hij. Hij verpachtte het land om aan geld te komen. En in zijn eigen intimiteit liet hij zich overheersen door laffe vleiers. Nu kan men erover twisten of er een perverse verhouding bestond tussen Richard en zijn favorieten Bushhy, Bagot en Green. Uit de tekst is zoiets wel op te maken en in sommige voorstellingen gedragen deze gunstelingen zich duidelijk als een drietal Ganymedessen (b.v. bij Jean Vilar). Douglas Seale is het hier niet mee eens. Hij beschouwt deze heren als gewone raadslieden van de koning, weliswaar van lage afkomst, maar zich alleen onderscheidend van de andere politici doordat zij slachtoffers worden van Richards fouten.

Hoe men deze verhouding ook wil bezien, er zal toch in ieder geval een sfeer van lichtzinnigheid en corruptie van het drietal moeten uitgaan, waardoor die woekering van onkruid wordt aangeduid die overal weerzin wekt. Maar deze sfeer was nau-

welijks merkbaar. Het is ook niet zonder reden dat de wijsheden van de tuinman juist door de koningin worden afgeluisterd, die door de bedoelde woekering in de verdrukking is gekomen. Zij is het tragische slachtoffer van Richards karakter: niet van zijn ‘slechtheid’, maar van zijn meegaandheid tegenover ‘het slechte’.

Richard II is een van de weinige personages in de literatuur (d.w.z. vóór Dostojewski) die van alles kunnen genieten, óók van de vernedering, van de wanhoop, van het lijden. Hij is altijd extreem, altijd overdreven, altijd in de greep van de wellustige exploitatie van zijn lot. Hij geniet van het koningschap en voelt zich dan dicht bij God, maar hij geniet ook van zijn nederlaag en laat zich wellustig drijven op golven van zelfbeklag. Hij geniet mateloos van zijn gevangenschap, van zijn niets anders zijn dan een weerloze worm.

De vertolking van Richard door Han Bentz van den Berg was mooi in allerlei momenten, droef, poëtisch, waardig, sympathiek vooral in zijn ondergang, maar kwam voor mijn gevoel niet toe aan de geëxalteerdheid, aan de gretige en teugelloze overgave van het personage aan de omstandigheden. Het veel eenvoudiger karakter van Henry Bolingbroke, de man van actie, werd voortreffelijk uitgebeeld door Johan Schmitz, die zowel de onstuimige soldaat als de bedachtzame politicus tot zijn recht liet komen.

Paul Huf was als John of Gaunt een nogal pieperige oude man, die niet erg goede verstaanbaar was. (Een buitenlandse regisseur brengt bijna altijd het nadeel mee dat de tekstregie wordt opgeofferd aan de enscènering). De dubbelzinnige figuur van de hertog van York werd door Johan Fiolet met humor gespeeld.

De decors en kostuums van Finlay James sloten zich aan bij de opvatting van de regisseur. Er was een vaste toneelbouw van gotische structuur die voor allerlei doeleinden dienst kon doen en die plaats bood aan een Shakespeareaanse ‘upper’ en ‘inner stage’. De regie heeft van de verschillende speelplans die zo ontstonden een bijzonder knap gebruik gemaakt. Waarschijnlijk heeft men in Shakespeare's tijd op een overeenkomstige wijze

met ‘beneden’, ‘boven’ en ‘binnen’ gehandeld. Dit was een uit toneelhistorisch oogpunt interessante kant van de voorstelling. Het toneelbeeld, bont als een Bourgondisch gobelin, had een grote levendigheid.

De muziek van Hans Kox bestond voornamelijk uit de fanfares en roffels die hier vereist zijn, maar ook hier en daar uit een melodieuze schildering van de sfeer. De vertaling van C. Buddingh' leek mij getrouw en bruikbaar, al houd ik niet van dit letterlijk kopiëren van Shakespeare's verzen in Nederlandse rijmpjes. Meer vrijheid zou tot een betere benadering van het origineel kunnen leiden en dat geldt voor de geest van de hele voorstelling.

(1958)

Shakespeare, *Midzomernachtsdroom*

Haagse voorstelling

Over het ontstaan van *A Midsummer Night's Dream*, dat men gewoonlijk stelt in het laatste decennium van de 16de eeuw, is niets bekend. Uit de tekst is alleen duidelijk dat het blijspel geschreven is ter gelegenheid van een of ander huwelijk. Het is waarschijnlijk gespeeld op de avond van de bruiloft, zoals in het stuk zelf de Atheense handwerkslieden voor het bruidspaar Theseus en Hippolyta optreden ‘to wear away this long age of three hours between our after-supper and bed-time’. Wat de droom, die Shakespeare de bruilofsgasten in deze verwachtingsvolle avonduren voorzet met de midzomernacht te maken heeft, is nog steeds een raadsel. Volgens de tekst van het stuk speelt het in het voorjaar (de laatste dagen van april en de eerste mei) en de erotiek die in vele toonaarden aan de orde komt, heeft ook meer een voorjaarskarakter, nl. een ontwaken uit kilte en verwarring dan de soort zwoelheid die het begrip ‘midzomernacht’ suggereert.

Hoe dit ook zij, in elk geval maakt dit blijspel de indruk van een hors-d'oeuvre op de bruidsnacht, een speels en poëtisch referaat over ‘wat jonggehuwden weten moeten’ uit een tijd

toen er blijkbaar minder behoefte bestond aan de praktische raadgevingen van de N.V.S.H. De hartstochten van de Elizabethaanse edelen weerspiegelen zich volgens deze filosofie zowel in het bovennatuurlijk gebied van de geesten als naar beneden in de clownerieën van ‘het mindere volk’. De koning en de koningin der elfen met wie (respectievelijk) bruid en bruidegom vroeger verhoudingen hebben gehad, zijn in deze bruidsdagen gebrouilleerd, waardoor de hele natuur ontwricht is. De seizoenen zijn van slag, de oogst is mislukt, het land is bedekt met mist en modder.

De verwarring waardoor deze tijd van afwachten en ongeduld wordt gekenmerkt is buiten het bruidspaar Theseus en Hippolyta gebracht en geprojecteerd in het ongeluk van twee andere paren: Helena houdt van Demetrius en Demetrius houdt van Hermia en Hermia houdt van Lysander. Es ist eine alte Geschichte en omdat het hier een blijspel is, wordt niemands hart gebroken, maar de harten worden in het nachtelijk bos opnieuw gesorteerd door middel van de toverij der verliefdheid, eerst nog weer eens verkeerd, maar ten slotte ‘goed’. Deze magische verliefdheid is zo'n onweerstaanbare macht (zegt het referaat), dat de etherische koningin der elfen zelf het te pakken kan krijgen van een zéér aardse kinkel met een ezelskop. De gevaren bedreigen zelfs de feeën. Als de echtgenoten maar niet kibbelen, hoeft er geen tragiek aan te pas te komen.

De werkelijke tragiek komt in haar onschuldigste, karikaturaalste vorm te voorschijn in het toneelstukje dat de handwerkslieden opvoeren: Pyramus en Thisbe, de prototypen van *Romeo en Julia*, de grote liefdespassie die niet bestaan kan in een vijandige wereld en waaraan de gelieven dus zelf te gronde gaan. Deze voor de bruiloft onbruikbare gelijkenis behoeft als spel en vooral als spel door botte idioten evenmin au sérieux te worden genomen als de begoocheling van de verliefden in het nachtelijke woud. De bruidsparen moeten de gevaren gezien hebben in droom en spel, maar zij moeten ze ook weer bijtijds vergeten zijn en als de elfjes echt komen om voor de vruchtbaarheid te zorgen en de kwade geesten te verjagen, moeten zij er vooral niet in geloven.

Dit speelse, dionysische ritueel bestaat dus uit zang en dans (van de elfen) die op vernuftige wijze via een poëtisch blijspelletje verbonden zijn met de nogal rauwe klucht van de handwerkslieden. Nu is naar mijn overtuiging de koppeling van dit renaissance-spel aan Mendelssohns muziek, juist omdat die muziek zulke grote kwaliteiten heeft, een ongelukkige omstandigheid. De 19de-eeuwse romantiek heeft nu eenmaal een geheel ander karakter dan de primitieve, arcadische tendenzen van de 16de eeuw die er in de verte op lijken. Voor Shakespeare's tijdgenoten was er niet zo'n groot illusie-scheppend apparaat nodig om het bovennatuurlijke in te passen in spel en verbeelding. De geesten van het bos waren even reëel en even onwaarschijnlijk als de hertog van Athene en de handwerkslieden waren het grappigst als zij niet ‘historisch’ waren, niet op Atheners probeerden te lijken, maar op Engelsen en ook dan waren zij maar imitaties, schaduwen van de realiteit. Het principe van het toneel wordt door Theseus afdoende geformuleerd: ‘The best in this kind are but shadows, and the worst are not worse, if imagination amend them’.

De romantische opvatting echter, die bij deze muziek hoort, streeft vooral naar een complete illusie, naar een bewegend en klinkend schilderij dat geen hulp van onze fantasie meer nodig heeft. Bovendien is er door deze muziek een neiging tot onschuld en liefelijkheid, waardoor de rauwheid en de forse erotiek van het stuk in het gedrang komen. De vertaling van Burgersdijk voegde daar nog een zekere victoriaanse preutsheid aan toe, die eveneens verdoezelend heeft gewerkt. Een van de verdiensten van de nieuwe vertaling van Werumeus Buning is m.i. een grotere vrijmoedigheid in het weergeven van de minder hooggestemde termen van het origineel. De wever Bottom b.v. (letterlijk bodem of achterwerk) heeft door toedoen van de heer Burgersdijk in ons taalgebied bekendheid gekregen onder de naam Spoel. Buning nu heeft Spoel herdoopt in Gat, hetgeen misschien wat cru is, maar het liegt er tenminste niet om. Het streven om een niet-romantische, niet-verdoezelende vertaling te maken leek mij bepaald een vooruitgang.

De overige vormgeving en Cees Laseurs regie was echter in hoge mate romantisch gebleven. Met Mendelssohns populaire muziek en de medewerking van het Nederlands Ballet was er een luisterrijke show tot stand gebracht. De decors van Wim Vesseur gingen geheel uit van het make-believe, al hadden ze ondanks hun romantische aspect enkele kokette, kwasi-moderne, ‘surrealistische’ toetsen als grote sluiers en doeken die in echte bossen niet voorkomen.

Van de spelers zou ik in de eerste plaats Do van Stek willen noemen, die (vers van de Toneelschool) debuteerde als Puck en die dat schalks en watervlug en met een voortreffelijke dictie heeft gedaan. Albert van Dalsum had als Gat de wever (Bottom, ofte wel Spoel) een bijzonder komische creatie gemaakt. Van de andere handwerkslieden waren vooral Luc Lutz en Pieter Lutz (ook dit jaar door de Toneelschool afgeleverd) vermakelijk.

Pim Dikkers en Enny Meunier speelden Theseus en Hippolyta met een sympathieke waardigheid, Jan Retèl was acceptabeler als Demetrius dan Piet Kamerman als Lysander en Annet Nieuwenhuyzens Hermia viel ook wat beter uit dan Bela Brandons Helena. Gijsbert Tersteeg was een heftig brouwende maar plastisch fraaie Oberon en Elizabeth Andersen een sierlijke Titania.

De gracieuze elfen van het Nederlands Ballet pasten uitstekend in deze romantische show, die alleen tekort schoot omdat zij te veel gaf.

(1954)

Amsterdamse voorstelling

Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* is een van de meest gespeelde komedies van de Bard. Het heeft een reputatie die het publiek altijd weer doet toestromen. Het is lieflijk, romantisch, vol met poëzie en tegelijk vol met klucht. Mendelssohns populaire muziek heeft er veel reklame voor gemaakt. Voor openluchttheaters is het een goede naam op het affiche, met een suggestie van zoele erotiek en toverachtig gedans tussen de heestertjes, die de werkelijkheid van kil zitten huiveren op harde banken nog steeds overstemt.

Persoonlijk heb ik het stuk herhaaldelijk mogen aanschouwen in allerlei omstandigheden en jaargetijden en in de verslagen die ik ervan heb uitgebracht heb ik gewoonlijk geprotesteerd tegen de romantische opvatting die vooral door de invloed van Mendelssohn dit 16de eeuwse bruiloftsstuk te veel in het zoete, in het elfjes-tussen-de-lovertjes-genre had getrokken, waar dan de klucht met de handwerkslieden als iets hartigs en boertigs tussen werd geplakt.

Men zal daarom begrijpen dat de voorstelling die de Nederlandse Comedie van deze komedie heeft gegeven en waarin met de Duitse, 19de eeuwse romantiek volledig was afgerekend, mijn hartelijke instemming heeft. Die instemming berust trouwens niet alleen op die negatieve kwaliteit. Het romantische, illusie-scheppende principe dat zo aan de *Midzomernachtsdroom* vastgebakken scheen, had plaatsgemaakt in Han Bentz van den Bergs regie voor een veel rauwere, rechtstreekse expressie van de poëzie.

Een belangrijk aandeel in deze vernieuwing had trouwens de vormgeving van Nicolaas Wijnberg, die de moed had gehad te vertrouwen op kostuum en belichting op een decorloos toneel. Op de toneelplanken was een naar boven hellend vlak aangebracht dat sterk perspectivisch werkte en verder waren er op de voorgrond twee vertikale stalen ladders in een ongegeneerde steigerconstructie, een midden op het toneel zichtbaar opgehangen batterij schijnwerpers en een achterdoekje dat door de spelers open en dicht kon worden geschoven en dat correspondeerde met een soortgelijke verdeling van het vóórtoneel en het ‘within’ van het Elizabethaanse theater.

De ladders die in de eerste scène, spelend in het paleis van Theseus, wat onwerkelijk aandeden of de indruk vestigden dat er ingrijpende restauraties in dat paleis aan de gang waren, openbaarden al spoedig hun functie in het tweede bedrijf, als de bosgeesten hun entree maken. Deze geesten bleken zich door middel van die ladders even goed vertikaal als horizontaal te kunnen bewegen.

Oberon, Puck en de andere bovennatuurlijke verschijningen

kwamen herhaaldelijk op uit de grond en verdwenen weer langs de ladders in het luchtruim. Door deze bewegingsrichting werd de indruk gewekt dat de bosgeesten tot een andere wereld behoorden dan de mensen, dat zij aan de werking van de zwaartekracht onttrokken waren, waardoor ook hun veronderstelde onzichtbaarheid voor de stervelingen veel aanvaardbaarder werd. Een goede vondst.

Het kale toneel wekte geen armoedige of sfeerloze indruk doordat het telkens gevuld werd met personages in de verrukkelijkste kostuums in een geraffineerde belichting. De elfen en de geesten waren helemaal in overeenstemming met de onromantische opvatting van de regisseur geïnspireerd op de verstikkende, giftige en grillige plantengroei van het bos.

De rolbezetting was bijzonder sterk en maakte van deze verfrissende interpretatie ook een voorstelling van de eerste rang, waarvoor de bespeler van ‘de eerste schouwburg des lands’ zich niet hoeft te schamen. Han Bentz van den Berg en Ellen Vogel hadden een prachtige, trotse allure als Oberon en Titania en Henk van Ulsen was niet alleen een rappe, maar ook een pittige en enigszins boosaardige Puck.

Men zag een waardige Theseus van Peter Oosthoek, die een opvallend heldere en gevoelige dictie bezit. De liefdesparen werden fel en levendig vertolkt door Petra Laseur, Kitty Courbois, Hans Croiset en Ramses Shaffy.

Onder de handwerkslieden legde Ko van Dijk als Spoel, de wever, een grote komische kracht aan de dag. Een fijne humor bezat Allard van der Scheers vertolking van Tuit en Dick Swidde imponeerde met enkele woorden als Schriel die de Maan speelt in ‘Pyramus en Thisbe’.

Leden van het Scapino-ballet verleenden hun medewerking onder de choreografische leiding van Albert Mol. De vertaling van Dolf Verspoor klonk direct en modern zonder de poëzie aan dat levenwekkende effect te hebben opgeofferd.

Kortom, een prachtige voorstelling van een herboren stuk.

(1961)

Shakespeare, *De Koopman van Venetië*

Als de Nederlandse toneelgezelschappen eens feestelijk voor de dag willen komen, zonder al te veel risico te lopen, dan nemen zij een van Shakespeare's wèlbekende blijspelen, *Naar het U Lijkt*, *Driekoningenavond*, *De Getemde Feeks*, *Veel Leven om Niets*, het is altijd wel raak. Men kan zo'n stuk mooi aankleden, de grapjes zijn present, een beetje muziek en klaar is kees, ik bedoel Cees. Cultuur is het van zelf en geen mens komt op het idee dat *Veel Leven om Niets* veel leven om niets zou kunnen zijn.

Geleid door deze bruikbare gedachtengang (veronderstel ik) heeft de Haagse Comedie aan de intrede van het nieuwe jaar luister willen bijzetten met een Shakespeare-stuk. Onder regie van Cees Laseur heeft zij *De Koopman van Venetië* gespeeld. Niet *Love's Labour's Lost*, niet *King John* of *Henry IV*, niet *Antony and Cleopatra*, niet *Cymbeline* - die stukken worden nu eenmaal niet gespeeld in Nederland - maar *De Koopman van Venetië*, want die doet het altijd.

Enfin, ik heb er vrede mee. Al was dit al weer de tweede *Koopman van Venetië* van het seizoen (maar deze kooplieden zullen elkaar niet bijten: de eerste van ‘Arena’, was bestemd voor de schooljeugd). De voorstelling zag er prachtig uit (decors en kostuums van Friso Wiegersma) en had die lichte, plezierige blijspeltoon waarin het Haagse gezelschap excelleert en waarin Laseur een meester is. Er waren enige virtuoos gespeelde rollen en het is altijd weer interessant om de joodse woekeraar Shylock te zien teruggebracht tot zijn ware proporties, d.w.z. tot een lichtelijk tragisch getinte blijspelfiguur die een rol speelt in één van de drie verhaaltjes waaruit Shakespeare deze komedie heeft samengeflanst.

De gegevens zijn alle drie blijspel-motieven. Men zou zich vergissen, als men meende dat de geschiedenis van Shylock en zijn pondje vlees een tragedie is die in een blijspel is verdwaald. De wraakzuchtige jood die zijn trekken thuis krijgt is evenzeer als divertissement bedoeld als de geschiedenis met de kastjes en de intrige met de ringen. Shakespeare heeft Shylock ontworpen

van uit een gangbaar 16de-eeuws antisemitisme. Dat is m.i. onbetwistbaar. Er komen echter enige complicaties bij die men ook niet kan uitvlakken.

Eerste complicatie: Shakespeare heeft een paar psychologische toetsen aangebracht, waardoor Shylock ‘verklaard’ wordt als rancunefiguur. Hij is weliswaar een lachwekkende vreemdeling die tot voldoening van het Elizabethaanse publiek de kous op de kop krijgt, maar hij is ook lichtvaardig vernederd en bespot. Hij is, hoezeer ook buiten de spelregels van de Venetiaanse aristocratie, een mens met menselijke gevoeligheden. De haat die hij koestert reflecteert de haat die hij onderging. De genade en de grootmoedigheid die men vergeefs van hem verlangt zijn hem ook nooit betoond.

Tweede complicatie: In de 19de eeuw is Shylock in handen gevallen van de grote, romantische acteurs, die zijn geval centraal hebben gemaakt. *De Koopman van Venetië* werd een tragedie: het vijfde bedrijf, waarin Shylock niet meer voorkomt, werd weggelaten. De herinnering aan de vervaarlijke Shylock van b.v. Louis Bouwmeester is nog steeds met zijn gestalte verbonden.

Derde complicatie: het religieuze en commerciële antisemitisme uit Shakespeare's tijd is intussen vervangen door een veel ingrijpender variant van het verschijnsel, nl. de rassenhaat. De recente jodenvervolgingen en - uitroeiingen hebben het onderwerp zo pijnlijk gemaakt dat men een ronduit antipathieke Shylock (die antipathiek bedoeld is) zoveel mogelijk is gaan vermijden.

Een en ander heeft gemaakt dat Shylock anno 1959 een hybridisch monster is geworden, een chimaera die evenals dat homerische beest de kop van een leeuw combineert met het lijf van een geit en de staart van een draak. In de 19de eeuw was hij bijna helemaal draak en tegenwoordig bijna helemaal geit.

Zo heeft Paul Steenbergen hem gisteravond dan ook gespeeld: geitachtig, anders gezegd: menselijk. Voorzichtig, om geen aanstoot te geven, voorzichtig, om niet te overheersen in het blijspel, gevoelig toch, met een voortdurend appèl aan de compassie. Een mooie, genuanceerde Shylock dus, maar een die niet goed

past bij de gebeurtenissen, bij de hoon waarmee hij wordt weggezonden, beroofd van alles, van zijn dochter en zijn geloof, en wel tot onvoorwaardelijk vermaak van iedereen.

De geschiedenis met de kastjes, waaruit de dingers naar Portia's hand moeten kiezen - een verhaal dat ook weer zo slecht past bij haar triomfen als scherpzinnig rechtsgeleerde - is in deze voorstelling heel goed tot haar recht gekomen. De twee teleurgestelde minnaars, Max Croiset als de prins van Marokko en Gijsbert Tersteeg als de prins van Aragon, bereikten een formidabele potsierlijkheid. Myra Ward was een geestige en stralende Portia, Coen Flink een amoureuze Bassanio en Frans van der Lingen een berustende Antonio van wiens melancholie (die hem wordt toegeschreven) niet veel te merken was.

De bekoorlijke muziek was van Jurriaan Andriessen, de voortreffelijke vertaling (een ingrijpende herziening van die van tien jaar geleden) van Bert Voeten.

Een feestelijke, vrolijke, mooie voorstelling dus, een waardige inleiding voor de nieuwjaarswens van Pierre Dubois, die bij de goedgeluimde zaal met de vele Haagse autoriteiten al evenzeer in de smaak viel. Maar ik blijf mij afvragen: is het nu niet mogelijk met zoveel bekwame krachten en beschikbare middelen een poging te wagen mèt de moeite en het risico van het onbekende, om eindelijk eens een van die nooitgespeelde stukken van Shakespeare op te voeren, die heus beter en meer de moeite waard zijn dan die eeuwige *Koopman van Venetie*, bijvoorbeeld *Cymbeline*?

(1959)

Shakespeare, *Hendrik IV (deel I)*

De Haagse Comedie heeft een bezienswaardige, maar lang niet ideale voorstelling gegeven van Shakespeare's historiespel Hendrik IV (eerste deel). Het gezelschap was de tegenslag van Albert van Dalsums ziekte, waardoor Joris Diels gedwongen was in enkele dagen de veelomvattende rol van Sir John Falstaff op te

nemen, uitstekend te boven gekomen. Ofschoon nog niet in alle details ontwikkeld heeft de Falstaff van Diels toch die grote komische allure gekregen die de rol toekomt. De andere spelers waren niet steeds met diezelfde trefzekerheid tot het wezen van de uitgebeelde karakters doorgedrongen. De regie van de Engelsman Michael Croft was gelukkiger in de enscènering van gevechten en legerbewegingen dan in de hantering van personages en tekst.

King Henry the Fourth is een in een historisch kader gearrangeerd spel met de idee van het gezag. Koning Hendrik is de usurpator die zijn voorganger, de wettige koning Richard II ter dood heeft laten brengen en die zich in strijd met de legitimiteit van de koningsmacht heeft meester gemaakt. Hij is een ambitieus politicus uit de macchiavellistische school die zijn leven lang bezig is om zijn macht om te zetten in gezag. Hij zit nooit rustig op zijn troon. Zelf een rebel wordt hij voortdurend door rebellie bedreigd. De voornaamste van zijn rebellerende vazallen is de jonge Henry Percy, bijgenaamd Hotspur, een vurige, heetgebakerde militair die het toonbeeld is van ouderwetse ridderdeugd.

Hendriks zoon, de jonge Harry, ook wel prins Hal genoemd, is als een extra beproeving voor zijn vader een nietsnut en een losbol die zijn tijd met allerlei twijfelachtige kornuiten in kroegen verdoet. De voornaamste van deze kornuiten is Sir John Falstaff, een verarmde ridder en levensgenieter, die de volmaakte belichaming is van het anti-gezag. Terwijl de koning eronder lijdt dat zijn zoon geen plichtsgetrouw militair is zoals Hotspur, is hij in werkelijkheid veel meer waard. Prins Hal combineert de macchiavellistische geslepenheid van zijn vader met de ridderlijkheid van Hotspur en de nihilistische inzichten van Falstaff. Hij kan dan ook later als Hendrik V een legitiem gezag opbouwen en na de verstoting van Falstaff en diens anti-gezag als een modelvorst de geschiedenis ingaan.

Het aardige van het stuk *Hendrik IV* is dat de polen waartussen prins Hal zich beweegt, Hotspur en Falstaff, beiden de gave van het woord hebben - zij spreken, de een in verzen, de ander in proza, onstuitbaar en in een verbluffend beeldend idi-

oom - terwijl zij ook beiden ontegenzeglijk een maximale hoeveelheid sympathie van hun auteur hebben meegekregen. Prins Hal is de intelligentste van allen, maar hij is minder oprecht dan Hotspur en ook dan de dikke ridder Falstaff, die weliswaar een aartsleugenaar is, maar meer uit artistieke aandrift dan uit berekening. Falstaff is door niets geïmponeerd en daarom kan hij om alles lachen. Hij heeft evenveel plezier in het listig bedriegen als in het listig betrapt worden, omdat hij daarin een uitdaging ziet voor een nog fantastischer bedrog.

Henry Hotspur daarentegen is het militaire temperament dat geheel en al onbaatzuchtige heftigheid is. Een domme man, kan men zeggen, maar tegelijkertijd een man die onophoudelijk in dichterlijke vervoering verkeert. Hij heeft de militaire verachting voor poëzie en dergelijke nutteloze dingen waaraan hij uiting geeft in de meest nutteloze blanke verzen. Wat hem beweegt is de eer, een begrip dat altijd beschikbaar is om zijn opvliegend temperament bij de uitbouw van elk twistje tot een veldslag behulpzaam te zijn. Hotspur is de soort man die later onder de naam Fortinbras door Hamlet bewonderd zal worden. (‘Rightly to be great is... to find quarrel in a straw when honour's at stake’).

Tegenover deze opvatting stelt Falstaff zijn eigen tirade over de eer (want Shakespeare bouwt zijn synthetische prins Hal strikt Hegeliaans uit these en antithese op): ‘What is honour? a word... Who hath it? he that died o' Wednesday’.

Een positief punt van de voorstelling was de bijzonder knappe vertaling waarmee Bert Voeten deze door beeldspraak en woordspeling nogal gecompliceerde tekst doorzichtig heeft gemaakt met behoud voor een aanzienlijk deel van de in de taal gelegde effecten. Een van de kwaliteiten van *Hendrik IV*, dat geschreven is in het begin van Shakespeare's rijpe periode, is de voltooide evolutie van poëzie tot spreektaal, gestileerde spreektaal weliswaar, maar toch zeer verschillend van de renaissancistische kunsttaal waaraan hij zich in vroegere stukken vaak te buiten ging. De vertaler heeft deze spreekbaarheid, deze ‘natuurlijkheid’ van de poëzie zorgvuldig gehandhaafd, maar in de dictie

van een aantal spelers kwam die kwaliteit onvoldoende tot haar recht.

Noch Wim van Rooy (prins Hal), noch Jules Croiset (Hotspur) wist deze natuurlijkheid in zijn spreken te leggen. Wim van Rooy was vooral in de herbergscènes, waar de prins een volkomen ontspannen ongedwongenheid aan de dag moet leggen, geheel onvoldoende. Jules Croiset had wel het vurige Hotspur-temperament, maar ook zijn dictie was krampachtig en zonder iets van de vloeiendheid die een verbaal begaafde als Hotspur eigen is. Bob de Lange was een veel te matte en onduidelijk mompelende Hendrik IV. Goed, de voormalige Bolingbroke is de ruïne van een bruisend energiek man, hij is aangevreten door melancholie en zijn positie is permanent ondermijnd. Maar de vorstelijke allure en de voormalige kracht moeten in hem toch veel meer voelbaar zijn dan in De Lange's interpretatie het geval was.

Werden dus deze drie hoofdrollen niet gelukkig vertolkt, Joris Diels bleek volledig over de mogelijkheden van een grote Falstaff te beschikken. Diels speelde de dikke ridder als een heel menselijke, maar ook als een heel waardige verschijning, terwijl de komische werking geheel en al door tekst en situatie en niet door maniertjes en effecten verkregen werd.

Van de vele andere medespelenden dienen in de eerste plaats Anne-Marie Heyligers en Maria de Booy genoemd te worden die Lady Percy en Lady Mortimer fijnzinnig getypeerd hebben. Verder: Frans van der Lingen die met geest de met occulte krachten gezegende Owen Glendower speelde; Paul Steenbergen die Joris Diels als Thomas Percy op geroutineerde wijze had vervangen; en Do van Stek die een levendige waardin Quickly neerzette.

De goed bruikbare decors van John Bury droegen evenals de kostuums van David Walker en de illustratieve muziek van Jurriaan Andriessen een traditioneel karakter. Voor mijn gevoel kwam de fascinatie van dit stuk uit het vele moois en lelijks van de voorstelling toch triomfantelijk tevoorschijn.

(1962)

Shakespeare, *Veel Leven om Niets*

De Haagse Comedie heeft het nieuwe jaar ingeluid met een vriendelijke, veelal fraaie voorstelling van een van Shakespeare's charmante, maar oppervlakkige blijspelen *Veel Leven om Niets* (*Much Ado about Nothing*), dat er bij een feestelijk gestemd publiek inging als koek. Dit blijspel biedt dan ook alles wat men als 'echt Shakespeare' heeft leren waarderen: een speelse, ingenieuze, niet helemaal begrijpelijke dialoog, romantische scènes tussen vorstelijke en adellijke personen afgewisseld met rauwe vermakelijkheden van pummels, een 'muzikale' opeenvolging van vrolijkheid en melancholie, een bekering van bitse, venijnige van de liefde afkerige personen tot de zoete aandoeningen des harten, een snelle afwikkeling van een malle intrige en een dansje als slot.

Shakespeare heeft zich in dit divertissement kennelijk beijverd om de oppervlakte niet te verlaten. Waarom Beatrice en Benedict aanvankelijk zo sterk tegen het huwelijk en het andere geslacht gekant zijn, wordt evenmin verklaard als de boosaardige wrok van de bastaard Don Juan die er bijna in slaagt het geluk van het jonge paar Hero en Claudio te verstoren. De karakters zijn blijspel-karakters die worden betrokken uit een bestaand reservoir: een mannelijke en een vrouwelijke feeks die door elkaar 'getemd' moeten worden en een braaf, onnozel liefdespaar dat door een booswicht wordt gescheiden. Het is conventioneel, zoals ook de soms al te vernuftige dialoog conventioneel is, nl. de modieuze affectatie van omstreeks 1600, toen vergelijkingen en spitsvondige woordspelingen opgeld deden, zoals de literatuur van een eeuw later zich aan het sentiment te buiten zou gaan. Hier gaat alles hoofs en tamelijk rauw toe, zonder dat er veel sentiment aan te pas komt.

Er is in dit stuk een sfeer van snelle, onaandoenlijke vrolijkheid, van meeslepende vitaliteit, waardoor het iets gemeen heeft met een droge, prikkelende voorjaarsmorgen met fanfaremuziek en een baldadige wind. Het heeft ook een eigen accent door Shakespeare's hantering van de kluchtfiguren Dogberry en

Verges (in deze vertaling ‘Kornoelje’ en ‘Lat’ genaamd), die als gezagsdienaren voor de ontknoping zorgen en tegelijkertijd de woordspelingen van de edellieden met hun tomeloze verhaspelingen parodiëren.

De voorstelling onder regie van Cees Laseur bracht de charmante, liefelijke kanten van het blijspel naar voren en gaf ook de volle maat aan de kluchtige elementen, maar verwaarloosde m.i. te zeer de snelheid en de puntigheid die deze bestanddelen op elkaar moeten betrekken. Hier en daar legden zich een traagheid en een matheid over het spel die afbreuk deden aan het geheel. Dat was gelukkig niet het geval met Elisabeth Andersen die haar ‘vrolijke oorlog’ met Benedict levendig en gloedvol voerde. Guus Hermus had als Benedict door zijn snijdende ironie bijzonder vermakelijke momenten maar zijn uitbeelding als geheel miste de uitdagende vrolijkheid die het personage eigen is. Benedicts vrouwenhaat uit zich niet in spotternijen die door een fond van somberheid heenbreken, zoals Hermus te zien gaf, maar in een voortdurend militante overmoed die pas afbrokkelt, als hij zich zijn verliefdheid bewust wordt. Evenals John Gielgud (in de voorstelling van het Shakespeare Memorial Theatre in het Holland Festival 1955) zei Hermus zijn monologen tegen een meegevoerd marionetje, hetgeen wel een handige oplossing oplevert voor het monologenprobleem, maar men moet er toch geen gewoonte van maken. Dat Benedict met dit attribuut uit de oorlog zou zijn teruggekeerd, is ook niet erg waarschijnlijk.

Voor het kluchtige paar Kornoelje en Lat was een bijzonder gelukkige bezetting gevonden met Max Croiset, die iets heel moois maakte van de warmbloedige, oliedomme politieman en met Albert Mol, die zijn onwezenlijke, seniele collega voorstelde als een insect-achtige verschijning, onvergetelijk van silhouet en plastiek.

Van Joris Diels zag men een zeer menselijke Leonato, maar de rollen van Don Pedro (Frans Vorstman) en Claudio (Jules Croiset) kwamen niet goed tot hun recht. Jan van der Linden gaf de bastaard Don Juan het volle pond van zijn gluiperige ge-

meenheid. Maria de Booy was heel aannemelijk als de kleine, lieftallige Hero.

De decors van Harry Wich waren bijzonder mooi (beter geslaagd dan zijn kostuums). Er waren snelle changementen die vaag zichtbaar waren achter een tussengordijn van touwen dat een originele indruk maakte. De vertaling van Gerard Messelaar, soepeler in de proza-dialoog dan in de vers-fragmenten, deed het op het gehoor uitstekend.

(1958)

Shakespeare, *Henry V*

In de epiloog van het tweede deel van Henry IV belooft Shakespeare zijn publiek een vervolg over de intussen tot koning gekroonde Prince Hal en weer met de dikke ridder Sir John Falstaff als één van de personages. Hij heeft zijn belofte niet gehouden. Falstaff verschijnt in Henry V niet meer ten tonele, waarschijnlijk omdat de schrijver hem intussen had ‘verbruikt’ in *The Merry Wives of Windsor* (volgens de traditie een in opdracht van de koningin geschreven komedie). Maar ook de subtiele, ironische prins Hal van de vorige stukken keert in *Henry V* niet terug. Hal is door zijn kroning niet alleen van een losbol veranderd in een plichtsgetrouwe monarch, maar hij is bij deze operatie ook zijn karakter kwijtgeraakt, de bijzondere kwaliteiten van geest en hart die hem hadden gemaakt tot een van Shakespeare's origineelste personages.

Henry V is in het stuk dat naar hem genoemd is een volslagen andere man. Shakespeare zag zich blijkbaar voor de noodzakelijkheid gesteld in dit stuk een patriot te laten optreden, een ideale vorst, een ruwe, dappere kerel die niet gehinderd werd door scrupules of andere subtiliteiten. Men krijgt dan ook de indruk dat Shakespeare geen moeite heeft gedaan om de voormalige prins in de koning te laten voortleven. Henry V is iemand anders, een man van de daad die nauwelijks denkt en wiens woorden niet loskomen van officiële retoriek. Het is vaak een

meeslepende, een ‘bezielde’ retoriek, maar zij is onpersoonlijk: zij past bij iedere staatsman die oorlog voert voor de glorie van zijn land.

Heeft men dus in dit historische spel met een zwakke Shakespeare te maken, toch was er voor de liefhebber aan de voorstelling van de Bristol Old Vic heel wat te beleven. Het was een goede middelmatige voorstelling, waarin de tekst tot zijn recht kwam, terwijl er geen sprake van kon zijn dat het stuk door briljante spelers meer ging lijken dan het waard is.

Men kon vaststellen dat Shakespeare met dit kronieken-materiaal niet goed raad heeft geweten en dat hij daarom herhaaldelijk een ‘chorus’, een verteller, te hulp roept om zijn verhaal gaande te houden. De verbinding tussen de geschiedenis en de komische scènes, die hem in beide delen van Henry IV zo goed gelukt was, ontbreekt hier vrijwel. Door de afwezigheid van Falstaff is het middelpunt van de komische personages weggevallen. Nym, Bardolph en Pistol lopen enigszins verlaten door dit stuk rond als de treurige restanten van een groots verleden. Zij gaan af en toe in actie, omdat er nu eenmaal gelachen moet worden, maar het lijkt geforceerd en het gaat niet meer van harte.

Falstaff gaat dood. De voormalige mistress Quickley, die nu met Pistol getrouwd is (Eithne Dunne) rapporteert het kort en aangrijpend. De enige die hem enigszins vervangen kan als komisch personage is de Welshman kapitein Fluellen, die dapperheid en kordaatheid combineert met een onwaarschijnlijke belangstelling voor de antieke krijgsgeschiedenis. Hij is een heel merkwaardig theoretiserend vechtersbaasje. Russell Hunter gaf deze Fluellen scherpe contouren waardoor een heel persoonlijk en ontraditioneel soort humoristisch karakter zichtbaar werd.

Richard Pasco vertolkte koning Henry. Hij deed het bekwaam en met een uitstekende dictie, maar toch ook vlak een klaarblijkelijk zonder het vermogen om het gespeelde personage van een persoonlijke toets te voorzien.

The Life of King Henry the Fifth is geen sterk stuk, maar er komen wel enige uiterst doeltreffende scènes in voor. O.a. de ang-

stige nacht vóór de veldslag, waarin de koning incognito door het kamp wandelt en met de allerminst oorlogszuchtige soldaten babbelt. Verder de scènes waarin Katharine, de Franse prinses, Engelse les voor beginners krijgt van haar hofdame (aardig gespeeld door Rowena Cooper en Barbara Leigh-Hunt) en waarin Henry Katharine het hof maakt.

Men kon vaststellen dat de regie door Stuart Burge vakkundig was gevoerd, al was hij er niet in geslaagd de oorlogsscènes te onttrekken aan de veel voorkomende sfeer van Indiaantje spelen. De kostuums en het draaiende bouwseltje, dat van alles kon zijn - een stadje, een bergpas, een blokkendoos - vond ik niet mooi. De aankleding getuigde m.i. zelfs van een positieve wansmaak, die trouwens niet detoneerde bij het degelijke, traditionele vakwerk en de verdienstelijke middelmatigheid. Alles bij elkaar was het een erg Engelse en zelfs wel charmante vertoning.

(1964)

Shakespeare, *Julius Caesar*

De voorstelling van Shakespeare's *Julius Caesar* heeft slechts ten dele kunnen boeien. Nu is het bijzonder moeilijk om dit stuk op een levenwekkende manier te benaderen. Want meer dan de andere stukken van Shakespeare is het gevuld met retoriek, met redevoeringen en met poëzie die een retorisch karakter heeft. Ik geloof dat men al op de verkeerde weg is, als men decreteert, zoals regisseur Richard Flink in het programma doet, dat de politieke situaties er bij Shakespeare alleen zijn om mensen te laten zien en dat het karakter van de mens zijn enige thema is.

Deze stellingen gaan wel op bij *Hamlet*, bij *Macbeth*, bij *Antony and Cleopatra*, maar juist niet bij *Julius Caesar.* In dat stuk, dat van omstreeks 1600 dateert en dat aan de grote tragedies voorafgaat, is de politieke situatie primair en de personages worden uitsluitend gezien als publieke personen. De korte passages waarin de vrouwen van Caesar en van Brutus voorkomen, hebben

uitsluitend de functie hun politiek optreden nader te belichten.

De kinderloosheid van Caesars vrouw Calpurnia, waarop in de openingsscène gezinspeeld wordt, heeft geen functie in verband met Caesars persoonlijk leven, maar heeft uitsluitend een politieke betekenis. Dat Caesar zich daarover zorgen maakt, vestigt al dadelijk de aandacht op die monarchale ambities waarmee de hele actie van het stuk is gemotiveerd. Zo is ook de loyaliteit van Brutus' vrouw Portia jegens haar man een van de toetsen die de moreel-zuivere achtergrond zichtbaar maken waaraan Brutus' politieke moord zijn tragische betekenis ontleent.

De politiek is niet een gebied dat gesteld kan worden tegenover de menselijke ziel (zoals de gemeenplaatsen over eeuwigheid en dichterlijkheid doen), maar is juist een van de aspecten van die ziel. En in *Julius Caesar* is dit het aspect dat alle andere verdrongen heeft. Shakespeare laat in dit stuk zien dat de politieke moord, met nobele, vrijheidlievende bedoelingen gepleegd, een ondoelmatig middel is ter bestrijding van de tirannie. De dood van Caesar is pas goed de geboorte van het caesarisme. Het doorsteken van Caesars lichaam is niet de goede manier om een eind te maken aan Caesars geest, die dan ook letterlijk herrijst.

Shakespeare heeft voor dit politieke drama naar een retorische taal gegrepen, omdat hier politici aan het woord zijn die òf redevoeringen houden òf zich in hun andere uitingen niet kunnen losmaken van hun vorming in de senaat of op het forum. Een voorstelling van dit stuk moet m.i. laten zien dat er spanning bestaat tussen de retoriek en de realiteit: dat de noblesse van Brutus leidt tot moord en politiek falen en dat de stoere eenvoud van Marcus Antonius de demagogie niet uitsluit. In de machtsstrijd wordt de zwakheid van Brutus veroorzaakt door zijn fatsoen. Hij onderschat Marcus Antonius, wiens leven hij spaart en hij overschat het volk, dat geen gevoel heeft voor de vrijheid en dat zich gemakkelijk laat ophitsen en omkopen.

In de voorstelling nu van het Rotterdams gezelschap was die spanning er niet. Er was hier geen andere realiteit dan de retorische. Men was er ten onrechte van uitgegaan dat de taal

(en dan nog wel in de stijve, ouderwetse vertaling van Eduard Verkade) rechtstreeks toegang zou geven tot de menselijke zielen. En wat men te horen kreeg was daardoor een vrij hol gedaver.

Marcus Brutus die de minst retorische is van alle personages werd door toedoen van Johan Schmitz een al te lyrische orator. Robert de Vries maakte van de lijkrede van Marcus Antonius het gebruikelijke bravoure-nummer. De Caesar van Richard Flink was zo'n zuur, antipathiek personage dat men hem zonder spijt in het begin van het derde bedrijf zag overlijden (wat niet de bedoeling is). En ik kan ook niet juichen over Steye van Brandenbergs Cassius die meer op een opgewekte hopman van de padvinders leek dan op de uitgemergelde intellectueel die Caesar koude rillingen bezorgt.

Niet alleen was dus het overheersend politieke karakter van dit drama miskend, maar ook de belangrijkste personages (die eveneens vooral in relatie tot de politiek moeten worden gezien) waren onjuist of te oppervlakkig uitgebeeld. Behalve in enkele kleine scènes kwam het stuk in deze voorstelling daardoor niet tot leven. Aan de vele andere medespelenden (onder wie Josephine van Gasteren als Portia en Annet Nieuwenhuyzen als Calpurnia) heeft het niet gelegen en evenmin aan Johan Greter die bruikbare decors en kostuums had ontworpen. Wel weer enigzins aan de muziek van Hans Kox, die ten dele uit benauwende geluiden bestond. Een storende onjuistheid leek mij ook dat de regisseur een kennelijke corruptie van de tekst (Brutus vertelt van de dood van zijn vrouw om daarna te verklaren, dat hij het bericht nog niet had vernomen) klakkeloos had gehandhaafd. Het is waar dat er commentaren bestaan waarin deze onzin als een staaltje van stoïcijns gedrag wordt verdedigd, maar dat is een minderheidsopinie en op het toneel klinkt het absurd.

(1963)

Shakespeare, *Naar het U Lijkt*

Onder regie van Karl Guttmann heeft ‘Ensemble’ een doorwrochte interpretatie gegeven van Shakespeare's golden comedy *Naar het U Lijkt* (*As You Like It*), al te ‘doorwrocht’ hier en daar, maar toch met meer kwaliteiten dan zwakke plekken.

As You Like It is tegelijkertijd een verheerlijking van Arcadië (het onbezorgde leven op het land met de herderinnetjes) en een moordende kritiek erop, zoals het ook tegelijkertijd de liefde verheerlijkt en belachelijk maakt. Shakespeare was waarschijnlijk ongeveer 35 jaar, toen hij dit blijspel schreef en men mag veronderstellen dat er op die leeftijd bij hem een evenwicht bestond tussen levenslust en bitterheid, dat zich in dit stuk weerspiegelt. Het standpunt van de auteur, lijkt het, kwam toen hierop neer: het geïdealiseerde leven op het land is in werkelijkheid een stompzinnig bestaan tussen schapen en boerekinkels, maar toch is het een paradijs vergeleken bij het leven aan het hof of in de stad. En op dezelfde manier is de liefde een waanzinnige toestand waarover veel fraais gelogen wordt, want het is meestal een strovuurtje zonder betekenis, maar een grotere dwaas dan een verliefd mens is iemand die zijn neus voor de liefde ophaalt.

Deze ietwat gecompliceerde visie is uitgewerkt in het vriendelijke sprookje van het verbannen prinsesje Rosalinde en de verbannen edelman Orlando, die hun idylle beleven in het betoverde woud van Arden. Dit bos is betoverd, niet alleen omdat er liefdesgedichten aan de bomen hangen, maar ook omdat de zuivere liefde er in spotvormen weerkaatst wordt: als de ongelukkige passie van de brave herder Silvius voor de onwaardige Phebe, als de onmogelijke verliefdheid van deze Phebe op Rosalinde-in-travesti en als de cynische verliefdheid van Toetssteen, de hofnar, op de lelijke Audrey. En daartussendoor klinkt het lyrische commentaar van de liederen, het melancholieke commentaar van Jaques en het realistische van de clown. Een verwarrende betovering, die nauwelijks vat heeft op Rosalinde die verliefd is en van alles het hare denkt, en op Orlando die alleen maar verliefd is.

Wat mij in deze voorstelling niet beviel was dat alles enige kilogrammen te zwaar werd genomen. Wat het vrolijke gezelschap van de verbannen hertog moest zijn was een sombere troep die zich leek te vervelen en die zich daarom af en toe plichtmatig aan de liedkunst wijdde. Daar stond echter tegenover dat het liefdespaar Rosalinde-Orlando bijzonder mooi gespeeld werd door Sigrid Koetse en de jonge Vlaming Julien Schoenaerts. Sigrid Koetse was de ideale Rosalinde: sprankelend-vrolijk, praktisch, plagerig en hartstochtelijk. Schoenaerts was een heel aanvaardbare Orlando, een lyrische, bijna weke poëet.

Jan Retèl die de sombere Jaques speelde was al te opzettelijk veranderd in een wandelend portret van Shakespeare, wat vooral hinderlijk was omdat de melancholie van dit personage was opgevat als pedanterie en plechtstatigheid. Max Croiset was een prachtige Toetssteen, bewonderenswaardig vooral om zijn heldere dictie, al leed ook zijn spel aan de nadrukkelijkheid die de hele voorstelling kenmerkte. Aantekening verdient verder de goede voordracht van de liederen door Ger Smit, de zwakke bezetting van de vrouwenrollen (behalve die van Rosalinde), de goede vertolking door Frans 't Hoen van de usurperende hertog en de volstrekt onvoldoende vertolking van de verbannen hertog door Ben Aerden. De muziek van Hans Broekman had kwaliteiten, maar van de decors van Joseph Carl (schilderachtige bruggetjes en een hellend speelvlak) kan ik alleen maar zeggen dat zij niet al te storend werkten en van zijn kostuums dat zij foeilelijk waren.

Deze voorstelling had uiterlijk en innerlijk de kenmerken van een Duits-romantische Shakespeare-interpretatie. Het voordeel daarvan was dat zij de totale tekst offreerde met de sentimenten ten voeten uit, al leidde de gebezigde vertaling van Burgersdijk op zich zelf al tot een hinderlijke plechtstatigheid. Nadelen waren de nadrukkelijkheid, de zwaarte van het spel en de wansmaak van de kostuums. Ik noem het geheel toch bezienswaardig, niet alleen om een aantal voortreffelijkheden, maar ook omdat Shakespeare's fabrieksgeheimen maken dat zijn bedoelingen doordringen ondanks de interpretaties.

(1962)

Shakespeare, *Driekoningenavond*

Het blijspel dat bij ons vooral bekend is onder de titel *Driekoningenavond* en dat in de Folio-editie van Shakespeare's werken te boek staat als *Twelfth Night or*, *What You Will*, is door de Nederlandse Comedie gespeeld als *Wat U maar Wilt.* In het mengsel van poëtische en kluchtige elementen, waaruit deze ‘golden comedy’ is samengesteld, kreeg het kluchtige in de door Han Bentz van den Berg geregisseerde voorstelling de nadruk. Het kan zijn dat de regisseur een beter evenwicht had bedoeld, maar bezetting en kostumering dreven het geheel voornamelijk in de richting van de klucht. Het onmiskenbare succes van de voorstelling was dan ook voornamelijk een lachsucces. Zelfs het melancholieke lied ‘Come away, come away, death’ ontketende enige lachsalvo's, een misverstand, waaraan deze onevenwichtige interpretatie niet helemaal onschuldig was.

De stemming van *Twelfth Night* wordt grotendeels bepaald door het besef van de onvervulbaarheid van de liefde in tegenstelling tot de fabel die in het stuk wordt verteld en die wil dat de verschillende paren elkaar krijgen. Volgens de conventies van het blijspel worden alle knopen ontward, maar op de achtergrond, buiten de actie om, blijft de verwarring bestaan en duurt de weemoed om de onvervulbaarheid voort. Er is een parallel met de muziek waaruit Shakespeare hier alles afleidt, met ‘het voedsel van de liefde’ zoals hij de muziek noemt en de reeks droefgeestige liederen die de clown Feste te zingen heeft en die zich in de epiloog ‘with hey, ho, the wind and the rain’ tot buiten het stuk voortzetten, zonder zich van het ‘gelukkige eind’ iets aan te trekken.

Alles speelt zich af op het eiland Illyria, waar de tweelingen Viola en Sebastian aanspoelen, de mannelijke en de vrouwelijke helft van de ene ‘elckerlyc’ die dit vreemde leven met zijn begoochelingen binnentreedt. De mensen kennen zich zelf niet. Hertog Orsino die denkt verliefd te zijn op Olivia houdt in werkelijkheid alleen van muziek en melancholie. Olivia die denkt te houden van haar verdriet om haar gestorven broer wordt op het

eerste gezicht verliefd op Sebastians evenbeeld. Haar hofmeester Malvolio die meent verliefd te zijn op zijn meesteres houdt alleen maar van zich zelf. Hij is de kwetsbaarste van allemaal: de grootste illusies en de grootste vernederingen worden zijn deel. Maar met uitzondering van de clown worden alle personages die in dit stuk voorkomen, ook de grappige ridders Toby Belch en Andrew Aguecheek, misleid doordat zij de verschijningsvormen van mensen en gevoelens voor hun wezen aanzien.

De grappen van de clown en van de profiterende drinkeboer Toby staan niet los van de romance. Het zijn de methoden waarop de waarheid zichtbaar wordt gemaakt tussen de zelfbegoochelingen. In deze voorstelling leken die grappen vaak een doel op zich zelf. Zij waren soms bijzonder vermakelijk, maar dat zij een functie hebben in een poëtisch geheel bleef meestal verborgen.

Paul Cammermans heeft een markante en vaak geestige vertolking gegeven van de clown Feste, die behalve een wijze en een zanger toch wel iets meer een vlugge schelm had mogen zijn. Ko van Dijk was een amusante Jonker Tobias, maar aan de karakterisering van de man als een luie, genotzieke klaploper met een tragisch tintje, onmiskenbaar een familielid van Falstaff, was te weinig gedaan. De stupide jonker Andries Bibberwang werd met komische verve uitgebeeld door Allard van der Scheer. De Malvolio van Ton Lutz, die het puriteinse in dit karakter meer accent gaf dan de ijdelheid, was een bijzonder fraai creatie. Van Malvolio's lectuur van de vervalste brief maakte Lutz een hoogtepunt van de voorstelling.

Femke Boersma was een heel aannemelijke Viola, kordaat en toch vrouwelijk in haar travesti. Petra Laseur was een al te koele verschijning voor de toch zo heet gebakerde Olivia. Lous Hensen daarentegen bracht voor Olivia's kamerdame Maria het vereiste temperament mee. Ramses Shaffy maakte de indruk niet goed raad te weten met de dweepzieke hertog Orsino.

De vertaling van Dolf Verspoor, die in sommige opzichten ook een modernisering was, maakte een bijzonder vindingrijke indruk. Het toneel, kwasi-Shakespeareaans in de zaal uitge-

bouwd, bestond uit een sterk hellend vlak afgesloten door een rolluik. Enige stereometrische figuren deden dienst als meubelen. Voor mijn gevoel was het sfeerbepalende vermogen van dit al te abstracte decor te gering. Ik geloof dat er wel degelijk behoefte bestaat aan duidelijke contrasten tussen ‘zaal in een paleis’, ‘de zeekust’ en ‘Olivia's tuin’, Door een jaloezietje op te halen of om de draaien bereikt men te weinig. Het is merkwaardig dat Nicolaas Wijnberg, de ontwerper van decor en kostuums, in het aankleden van de personages een heel ander principe had gevolgd. De kostuums namelijk waren zo geprononceerd karikaturaal, dat de toeschouwer weinig vrijheid werd gelaten om zich een eigen idee over deze mensen te vormen. De meesten moesten bij voorbaat door hun kleding al bij de dwazen worden ingedeeld.

De muziek van Geza Frid, die onder leiding van de componist was uitgevoerd door het Danzikwintet en een strijkersensemble, schoot m.i. te kort in de liederen, die met eenvoudiger melodieën nu eenmaal beter tot hun recht komen.

(1962)

Shakespeare, *Hamlet*

Hamlet is in de loop der jaren zozeer beladen met de problemen en de conflicten van onze beschaving dat een opvoering van deze tragedie, althans volgens mijn beperkte ervaring, altijd boeit en nooit bevredigt. De voorstelling die de Haagse Comedie heeft gegeven maakte geen uitzondering op deze regel. Aan het boeiende van iedere gewetensvolle interpretatie voegde deze nieuwe enscènering een aantal eigen kwaliteiten toe: de vertaling van Bert Voeten bracht Shakespeare's tekst dichterbij; de vertolking van de titelrol door de jeugdige acteur Coen Flink gaf de gevoels-atmosfeer van het stuk een hedendaags accent. Maar juist deze kwaliteiten versterkten het frustrerende effect dat *Hamlet* eigen is en dat bij vroegere opvoeringen door ingewikkeldheid van taal en statigheid van declamatie nogal eens werd verbloemd.

Bovendien had deze voorstelling iets halfslachtigs doordat regisseur Paul Steenbergen de nagestreefde verjonging had geënt op een traditionele vormgeving, zodat het geheel soms deed denken aan een bejaarde dame die zich aan een geslaagde ‘face lifting’ had onderworpen.

In *Hamlet* heeft Shakespeare geprobeerd, volgens de geijkte opvatting, een dramatische uitdrukking te geven aan zijn persoonlijkste en kwellendste ervaringen en tegelijkertijd is het personage van de Deense prins onder zijn handen het symbool geworden van de renaissance-mens die het leven zelfstandig, zonder beroep op een hogere autoriteit, is gaan beoordelen. In een tijd van expansie, ontdekkingsreizen, bevrijding uit middeleeuwse dwangbuizen en een algemeen gevoel van trots op de menselijke mogelijkheden is *Hamlet* een van de eerste getuigenissen van iemand die ontwaakt in een nieuwe gevangenis. Die gevangenis is de menselijke conditie van een aan de vergankelijke stof gekluisterde geest. Liefde is een mooi woord voor begeerte, schoonheid een geverfde illusie en trouw een vermomming van verraad. Hamlet op het kerkhof met de stinkende schedel van ‘poor Yorick’ in de hand is een zinnebeeld dat is opgericht aan het begin van de moderne tijd en dat zijn geldigheid heeft behouden. Het is niet wezenlijk verschillend van het oude inzicht ‘alles is ijdelheid’, maar het stelt zich polemisch tegenover de religieuze troost en de pretenties der wetenschap.

Hamlet is een ontgoochelde, een jongeling die mooi heeft gedacht over het leven dat plotseling voor hem werd ontluisterd toen zijn moeder te snel na de dood van zijn vader hertrouwde. Een geïdealiseerde gestalte werd tot een animaal wezen gedegradeerd. Dat is de eerste ontmaskering die het leven voor hem vergiftigt. De tweede ontmaskering legt hem een taak op: de koning is een usurpator, die Hamlets vader heeft vermoord om hem zijn kroon en zijn vrouw te ontroven. Hamlet moet zijn vader wreken op koning Claudius. Maar deze mededeling die afkomstig is van zoiets onbetrouwbaars als de geest van de oude Hamlet moet eerst worden geverifieerd. Derde ontmaskering: Ophelia, op wie hij verliefd is, spant met haar vader, Claudius'

minister Polonius, tegen hem samen. Dat Hamlet zijn wraak telkens weer uitstelt, is vaak een mysterie genoemd. Moet men het verklaren met zijn beschouwelijke natuur die actief optreden in de weg zit of met praktische redenen? Of misschien met de Freudiaanse theorie dat Hamlets afkeer van de moord werd verdrongen door zelfverwijt, omdat oom Claudius zijn eigen onbewuste jeugdwensen had uitgevoerd? Ik geloof dat men zich voor de opheldering van Hamlets gedrag uitsluitend op de in Shakespeare's tekst verstrekte gegevens mag baseren en dat de psychoanalytische verklaring (gesteld dat zij iets ‘verklaart’) daarom niet in aanmerking komt.

De twee andere verklaringen hebben wel degelijk geldigheid, maar men moet daar m.i. bijvoegen de verlammende werking van een onopgelost conflict dat Hamlet teistert. Dat conflict is de vraag of het ontluisterde leven een actie ter wille van de eer rechtvaardigt. Hamlets walging van het bestaan is zo groot, dat hij niet in staat is de verrotting ervan te bestrijden. Wat hem overkomt is een aanpassingsmoeilijkheid bij het volwassen worden die door zijn persoonlijke structuur uitgroeit tot een ziekte. De waanzin die hij aanvankelijk bij wijze van list besluit voor te wenden krijgt een opmerkelijke bruikbaarheid als uitdrukking van zijn gemoedstoestand. Hij kan zijn taak pas vervullen als de meeste protagonisten zijn aangetast en uitgeschakeld en als hij zelf dodelijk is gewond.

Het onbevredigende van de tragedie is nu dat het smeulende conflict in Hamlet ook buiten hem geen oplossing en geen afronding krijgt. Zijn afkeer van het leven, die zich toespitst in een afkeer van de seksualiteit, is een excessieve reactie op de omstandigheden, die niet meer past bij de rechtlijnige wraakgeschiedenis die Shakespeare's uitgangspunt was. Er liggen hier te veel ongeharmoniseerde versies van het verhaal over en door elkaar heen. Het simuleren van waanzin was een gegeven uit de ‘oer-Hamlet’, die Shakespeare aantrof, maar daar was het een methode om de verdenking af te wenden, terwijl de ‘list’ bij Shakespeare geen ander effect heeft dan het wekken van argwaan.

In Hamlet leven onderling onverzoenlijke katholieke en ag-

nostische elementen. In zijn gesprek met de geest van zijn vader en in zijn weigering Claudius in gebed te doden (om te voorkomen dat hij naar de hemel gaat) is hij een ander dan de stervende Hamlet die niet bezorgd is om het heil van zijn ziel, maar om zijn reputatie in deze wereld. De prins is gedeeltelijk gedacht als een adolescent, maar zijn leeftijd wordt ook uitdrukkelijk vermeld als dertig jaar. De scènes van Polonius met Laertes en met Reynaldo passen slecht in het beeld dat overigens van deze ridicule raadsman wordt gegeven.

Het is duidelijk dat Shakespeare *Hamlet* herhaaldelijk heeft herzien, maar er nooit in geslaagd is de tegenstrijdigheden die voortkwamen uit zijn pogingen de stof aan te passen aan zijn bedoelingen geheel weg te werken. Daarom is *Hamlet*, hoe rijk en 'volgepakt' het stuk ook is, in artistiek opzicht een mislukking. Het wekt weerstanden die het niet kan overwinnen, maar tegelijkertijd is de fascinatie ervan onuitputtelijk.

Coen Flink was een opvallend jonge Hamlet die ik in talrijke scènes in houding, gebaar en dictie bewonderenswaardig vond. In zijn eenvoud, zijn ernst, zijn oprechtheid kon men onvoorwaardelijk geloven. Wat hem ontbrak was die ietwat rijpere melancholie die het personage toch eigenlijk niet kan missen, het broedende, introspectieve dat men gewend is met Hamlet te associëren en het eenzame, lijdende dat hem grootheid geeft. Deze Hamlet zou niet misplaatst geweest zijn als Mercurio in *Romeo en Julia.* Hij was meer een pientere sportsman dan een intellectueel. In de monologen voldeed hij beter dan in de scènes met Ophelia en zijn moeder, waarin zijn overigens prijzenswaardige soberheid emotioneel tekortschoot.

Aan de rol van Ophelia gaf Do van Stek emotioneel een sterkere inhoud. De schrijnende poëzie van haar waanzinscènes had zij echter nog niet geheel in haar macht. Elisabeth Andersen is bepaald niet het type van de sensuele, primitief denkende koningin Gertrude en Frans van der Lingen leek als koning Claudius meer op een geknakte lelie dan op de volbloedige booswicht die hier is bedoeld. Albert van Dalsum maakte een kostelijk personage van de ijdele, praatgrage diplomaat Polonius. Een na-

deel van zijn optreden was dat van Hamlet en zijn verwanten weinig overbleef als hij op het toneel stond.

Max Croiset speelde Hamlets vriend Horatio met waardigheid en innigheid. Joris Diels was een indrukwekkende geest van Hamlets vader en welsprekend als de eerste toneelspeler. Jules Croiset was wat al te pril en braaf voor de vurige Laertes. Van de andere medespelenden dienen Henk van Buuren als de laconieke eerste doodgraver en Luc Lutz als de parmantige Osric te worden genoemd.

De decors van Lou Steenbergen waren wel praktisch voor het grote aantal changementen dat de regisseur verlangde, maar niet fraai. Opmerkelijk was dat, terwijl in de aankleding een zeker realisme werd nagestreefd, in andere opzichten met stileringen en aanduidingen werd volstaan. Hamlet loopt steeds zonder degen rond, behalve als hij 's nachts met zijn moeder gaat praten. Hij had zeker in Shakespeare's stuk gelezen dat hij dan de luistervink Polonius moet doodsteken. En dat doodsteken zelf? Doet men dat werkelijk met een prikje in het gordijn? Hamlet denkt, dat koning Claudius zich hier heeft verborgen. Voor hem is deze daad dus belangrijk. Hij heeft er zijn volle gewicht voor nodig, ook om het wapen weer terug te trekken. Hij moet het daarna schoonvegen. Dat gebeurt hier allemaal niet. Het geval wordt nauwelijks au sérieux genomen, zoals veel van het barbaarse, bloedige in deze tragedie enigszins werd gecamoufleerd.

Dat was niet het geval in de vertaling van Bert Voeten die een even heldere als letterlijke indruk maakte. De tekst van Hamlet vertoont zoveel varianten dat de vertaler meermalen een eigen keuze had moeten doen. Zo had hij soms een ongewone, maar toch, voor zover ik kon nagaan, verantwoorde versie gevolgd. (B.v. in Hamlets eerste monoloog: ‘solid flesh’ vertaalt Voeten met ‘morsig vlees’ omdat hij blijkbaar de voorkeur geeft aan de minder gebruikelijke lezing van de Quarto's: ‘sullied flesh’).

De kostuums van Harry Wich en de muziek van Jurriaan Andriessen behoorden tot de goede zijden van deze veelkantige voorstelling.

(1957)

Shakespeare, *Troilus en Cressida*

Spelers uit verschillende gezelschappen hebben als ‘Nederlandse Toneelmanifestatie’ in het Holland Festival een voorstelling gegeven van Shakespeare's *Troilus en Cressida.* Zij hebben onder leiding van regisseur Johan de Meester een indrukwekkende, veelal boeiende opvoering tot stand gebracht van dit problematische stuk dat zelfden of nooit wordt gespeeld. Zij hebben ook duidelijk gemaakt waarom dit stuk gewoonlijk niet aantrekkelijk is gevonden en waarom het alleszins de moeite waard was deze tegenzin te doorbreken. *Troilus en Cressida* zal nooit tot Shakespeare's populaire stukken kunnen behoren zoals de blijspelen en zoals *Hamlet.* Niet alleen omdat het cynisch en ontluisterend van mentaliteit is, maar ook omdat de bittere stemming waarin het moet zijn geschreven ook de dramatische constructie en de conceptie van de personages heeft aangetast. De ‘boodschap’ van het stuk zou men kunnen omschrijven als ‘het leven is onbevredigend’. Het is dan ook niet te verwonderen dat die overtuiging tot een onbevredigend toneelstuk heeft geleid, al moet men daarbij vaststellen dat dat toneelstuk (evenals het leven) boordevol zit met boeiende flitsen en fragmenten. Dat De Meester van deze chaotische materie een voorstelling heeft weten te maken die een homogene indruk nalaat is zijn niet geringe verdienste.

Het hoofdthema van *Troilus en Cressida* is de ontoereikendheid van de menselijke prestaties vergeleken met de menselijke wil. De verlangens en de driften zijn grenzeloos, maar de daden zijn beperkt doordat de mensen onstandvastig, leeghoofdig en dwaas zijn. Aan de ene kant zijn zij de speelbal van ‘raging appetites’, aan de andere kant van ‘the common curse of mankind, folly and ignorance’.

De juistheid van deze stelling wordt gedemonstreerd op het terrein van de liefde en op dat van de oorlog, die niet alleen in dat opzicht parallellen vertonen, maar die ook dramatisch verbonden zijn doordat zij elkaar motiveren. De Trojaanse oorlog is ontstaan door de schaking van Helena, maar de oorlogssituatie

ontketent zowel de vechtlust als de erotiek. En de gefrustreerde verliefdheid van Troilus op Cressida brengt hem pas in de ware oorlogszuchtige stemming.

Men vindt dus in het centrum van het stuk een liefdesgeschiedenis, een idylle die, evenals die van *Romeo en Julia*, lijkt te contrasteren met een besmeurde, gewelddadige omgeving. In werkelijkheid is deze idylle allerminst zuiver en van het begin af aangevreten door het menselijk tekort. Troilus is een van de zonen van de Trojaanse koning Priamus. Hij is verliefd op Cressida, de dochter van de Trojaanse priester Calchas die naar het Griekse kamp is overgelopen. Deze neiging tot verraad die haar vader kenmerkt is ook in het karakter van de dochter herkenbaar. Zij is in Troje gebleven onder de hoede van haar oom Pandarus, die zich inspant om haar aan de verliefde Troilus te koppelen. Zij zweert hem trouw, maar verbreekt die belofte zodra zij, uitgewisseld tegen een Trojaanse gevangene, in het Griekse kamp aankomt.

Wat zich zo op het terrein van de liefde afspeelt, herhaalt zich in breder verband op dat van de oorlog. De Trojanen en in het bijzonder Hector en Troilus hebben nog bepaalde opvattingen van eer en waardigheid, maar deze zijn bij de Grieken op een groteske manier opgeblazen en ontaard. Vooral Achilles en Ajax gaan zich te buiten aan een grenzeloze ijdelheid die geen enkele relatie heeft tot hun werkelijke betekenis. Ajax is een oerdomme kolos die door de sluwe Ulysses met mateloze vleitaal bespeeld wordt en Achilles is niets anders dan een enorme op niets berustende reputatie, een vlerkachtige figuur die eindeloos boudeert in zijn tent. En zoals de ontluistering van de liefde bekroond wordt met Cressida's flagrante ontrouw, zo bereikt de ontluistering van het heldendom een hoogtepunt in Achilles' laffe moord op de ongewapende Hector, die hij, zonder zelf een hand uit te steken, door de speren van zijn soldaten laat doodsteken. Shakespeare laat zien hoe de geschiedenis wordt gemaakt, als Achilles de smerige moord op Hector onmiddellijk per communiqué tot een eervolle heldendaad omliegt.

Troilus en Cressida is de dramatische weerlegging van de fraaie

reputaties van liefde en heldendom. Het zijn niet ‘de zachte krachten’ die in dit stuk de overwinning behalen, maar bruutheid, stompzinnigheid en kwade trouw. De lusten en de verlangens leiden daartoe omdat zij niet gecontroleerd zijn door de rede, maar losgeslagen van ‘degree’, van maat en rang.

Op allerlei manieren en met talrijke facetten is dit ene thema door het stuk gevlochten. Het wordt zichtbaar gemaakt en filosofisch beredeneerd. Ulysses levert een commentaar erbij in diplomatieke termen, de soldaat Thersites in de rauwste, door rancune gevormde bewoordingen. Troilus en Paris bespreken het onder het aspect van de eer, maar zij hebben er een kinderachtige opinie over volgens Hector die zich daarbij met een voor Shakespeare typerend anachronisme op Aristoteles beroept.

Men kan gerust zeggen dat *Troilus en Cressida* een gecompliceerd, rijk en stoutmoedig stuk is, maar de weerzin van de mensen en hun pretenties die eraan ten grondslag ligt, heeft de personages opmerkelijk ongecompliceerd gemaakt. Zij zijn niet onwaar, maar zij missen de volheid die de karakters bij Shakespeare in mildere stemmingen kenmerkt. Ook in zijn constructie vertoont dit drama de gebreken die voortkomen uit het maniakaal voorthameren op één thema dat te beperkt is voor een bredere ontplooiing.

Het ten tonele brengen van *Troilus en Cressida* is al lang een hartewens van Johan de Meester geweest. Hij ziet er blijkens zijn toelichting in het programma een waarschuwing tegen de oorlog in die Shakespeare zou zijn ingegeven door eigentijdse toestanden. Engeland zou in het begin van de 17de eeuw mede door het verraad van Essex, die hij als de ‘Achilles-figuur’ in het stuk betitelt, dreigen onder te gaan in revolutie en burgertwist. Ik geloof veel eerder dat men de achtergrond moet zoeken in die persoonlijke ervaringen van de schrijver waarop ook in zijn Sonnetten gedoeld word. *Troilus en Cressida* is m.i. geen waarschuwing, maar de weerslag van een ontgoocheling. De Meesters minder juiste opvatting heeft overigens deze voorstelling geen kwaad gedaan.

Hij heeft de fouten vermeden die hij in 1956 bij zijn regie van

hetzelfde stuk in een voorstelling van Franstalige Belgen te Brussel heeft begaan. Toen had het denkbeeld van de pacifistische strekking hem ertoe gebracht de soldaten in de Trojaanse oorlog uit te rusten met walkie-talkies, dodende stralen, tanks en veldtelefoons. De Griekse aanvoerders vertoonden gelijkenis met Russische ministers en het duel tussen Ajax en Hector speelde zich af in de lucht met begeleiding van gierende straaljagers. Gelukkig was niets van dit alles terug te vinden in de voorstelling van gisteravond. Alleen de onderscheiding tussen Grieken en Trojanen door rode en blauwe kostuums was gehandhaafd, een maatregel die nu alleen de helderheid ten goede kwam. De decors van Wim Vesseur en de kostuums van Leontien van Beurden troffen nu als bijzonder smaakvol. Ook de muziek van Jurriaan Andriessen paste zich goed bij de handeling aan. Zonder Grieks of renaissancistisch te zijn had de vormgeving evenmin het geforceerde karakter van kubisme of science-fiction strips zoals in Brussel het geval was.

Met deze gelukkigere opvatting harmonieerde de tekstgetrouwe, eigentijdse en soepelklinkende vertaling van Bert Voeten. Houdt men rekening met het ingewikkelde en soms enigszins dubbelzinnige karakter van de Engelse tekst, dan moet men het werk van Voeten wel als een respectabele krachttoer beschouwen. Wel vond ik het jammer dat de regisseur enkele clausen door andere spelers liet zeggen dan de tekst (en de vertaling) voorschrijft. Zo leek het nogal misplaatst dat Pandarus' woorden ‘Stank voor dank’ gesproken worden door Thersites, die pas in de volgende scène hoort op te komen en die als Griekse soldaat niet binnen de muren van Troje, waar Pandarus spreekt, aanwezig kan zijn.

Ten slotte: de spelers. De bijzondere gelegenheid maakte het de regisseur mogelijk te beschikken over een uitzonderlijk sterke bezetting. Johan Schmitz was een krachtige, waardige Hector en Coen Flink een gepassioneerde en verbeten Troilus. Cees Laseur had van de koppelaar Pandarus een prachtig mannetje gemaakt: verlekkerd, dwaas en aandoenlijk. Van de vertolkers der Griekse vorsten moet in de eerste plaats Bob de Lange genoemd worden

die de geslepen Ulysses geestelijk overwicht en een enorme dosis ironie verleende. Johan Fiolet maakte van Agamemnon een pompeuze figuur die door vrijwel onmerkbare subtiele trekjes belachelijk was. Ko van Dijk was een door zijn gestalte nogal onwaarschijnlijke, maar in zijn eigenwaan volstrekt geloofwaardige Achilles. Robert de Vries was indrukwekkend als de stoere en onmetelijk domme Ajax, Philippe la Chapelle was een plechtige zelfingenomen Nestor en André van den Heuvel een ijdele, wulpse Diomedes. Henk van Ulsen had voor mijn gevoel als de mismaakte platte cynicus Thersites te veel een uiterlijke bizarrerie. Hij trachtte het personage uit de plastiek te laten voortkomen in plaats van andersom.

De moeilijke rol van de lieflijke, maar trouweloze Cressida werd heel verdienstelijk gespeeld door Femke Boersma die daarvoor door haar verschijning alles meeheeft. Ook bij haar hinderde soms een zekere kunstmatigheid, maar er waren ook momenten waarop de natuurlijkheid overheerste. Ellen Vogel speelde een sombere Cassandra, Elisabeth Andersen een grillige Helena en Jenny van Maerlant een innige Andromache.

(1959)

Shakespeare, *Othello*

De Haagse Comedie heeft een indrukwekkende voorstelling gegeven van Shakespeare's tragedie *Othello.* Indrukwekkend vooral door het sublieme spel van Ko van Dijk in de titelrol en van Paul Steenbergen als Jago. Door hun samenspel kwam het aangrijpende drama, in de mooie, poëtisch adequate vertaling van Bert Voeten, bijzonder sterk op de toeschouwer af. Wat er overigens aan de door Bob de Lange geregisseerde voorstelling ontbrak kon er onder deze omstandigheden niet veel afbreuk aan doen.

Globaal genomen zijn er twee sterk verschillende opvattingen van de Othello-rol mogelijk. Men kan hem spelen als de nobele, deftige Moor, een standbeeld van waardigheid en moed temidden

van de intrigerende Venetiaanse handelslieden of als een vrolijk, argeloos wezen dat zich met een natuurlijke gratie beweegt tussen deftige heren. De jaloezie in de eerste opvatting komt voort uit maatschappelijke onzekerheid. Desdemona's veronderstelde ontrouw is voor deze Othello (de opera-Othello) een aantasting van zijn eer, van zijn aanzien in een gemeenschap die de vreemdeling met zijn donkere huidskleur niet helemaal accepteert. In de tweede opvatting is de jaloezie een gevolg van onzekerheid in de liefde zelf, een innerlijke kortsluiting. Deze Othello is de meest tragische. De jaloezie van een argeloos, gewoonlijk niet-jaloers man (waarvoor ook steun te vinden is in de tekst, nl. in Othello's laatste monoloog) is een overweldigende natuurramp, vergeleken bij de jaloezie van een ernstig, van aanleg enigszins wantrouwig wezen.

De Othello van de eerste opvatting is een man van grote bekwaamheden en een overeenkomstig zelfrespect. De andere Othello is een sympathieke pocher, een man die dapper is, omdat hij zich voor een gelukskind houdt. Het vermeende bedrog van zijn vrouw is voor de laatste niet alleen een aantasting van zijn eer, maar ook en vooral van zijn zelfvertrouwen als man en krijgsman.

Jago, de man die Othello het vergif van de jaloezie indruppelt, is veel moeilijker te definiëren dan Othello zelf. Het is niet juist om hem te beschouwen als louter een macchiavellistische intrigant, want al behoren zijn methoden bij dat historische type, zijn kansen op persoonlijk voordeel zijn daarvoor te klein. Zelf motiveert hij zijn haat tegen Othello met het argument dat deze hem gepasseerd had bij de luitenantsbenoeming. En hij insinueert ook nog iets over een vroegere verhouding van zijn vrouw Emilia met Othello, maar daarvan blijkt later niets. In het verhaal waaraan Shakespeare de intrige van zijn stuk ontleend heeft is Jago zelf verliefd op Desdemona en in het stuk kan men nog wel hints in die richting vinden. Het zou dan een vrijwel onderdrukte, onpersoonlijke voyeursverliefdheid zijn, die opereert door middel van de naïeve Roderigo.

In elk geval is Jago's jaloezie, afgunst of rancune - hoe men

het gevoel ook noemen wil - zo overheersend dat het geen andere belangen naast zich toelaat. Hij heeft geen andere bedoeling dan de vernietiging van Othello en diens liefde en hij bereikt dat doel door een geraffineerd spel met Othello's zwakheden. Hij kent de onzekerheid die dicht onder de oppervlakte ligt. Enkele goed geplaatste injecties zijn voldoende om van de minnaar een moordenaar te maken. Jago is als belichaming van het kwade zo veelvormig dat er ook tientallen manieren zijn om hem te spelen, van de ouderwetse marqué tot een onmenselijke Mefisto, van een ressentimentswezen tot een impotente absolutist. Voor iedere Othello zijn er tien mogelijke Jago's.

Ruim twaalf jaar geleden heeft Ko van Dijk Othello gespeeld als een waardige, zeer nobele held, enigszins in de buurt van de opera-Othello, waarover ik schreef. De Othello die hij nu bij de Haagse Comedie heeft laten zien staat veel dichter bij de tweede opvatting, bij het argeloze gelukskind. Zijn Othello heeft meer diepte gekregen, is tragischer geworden.

Van de verschillende mogelijke Jago's heeft Steenbergen de minst stuitende gespeeld, nl. de heimelijk verliefde, de intelligente manipulator uit afgunstige onmacht en hij heeft dat met een intensiteit gedaan die vaak adembenemend was.

Tussen deze twee grote creaties wist de jeugdige Anne-Wil Blankers (het vorig jaar van de Maastrichtse toneelschool gekomen) zich heel goed te handhaven als Desdemona. Uiterlijk, stem en speltechniek waren meer dan toereikend, alleen als persoonlijkheid was deze Desdemona nog wat vaag. Naast haar was Anny de Lange een sterke Emilia, die warmte en aplomb aan de dag legde.

Van de andere spelers noem ik nog Coen Flink die een zelfverzekerde Cassio uitbeeldde en Eric van Ingen die een al te slappe Roderigo liet zien.

De mise-en-scène, de decors en de kostuums waren in deze overigens toch zo treffende voorstelling zwak, om niet te zeggen: verwaarloosd. De spelers droegen ‘tijdeloze’ kleding: sporthemden, riemen, laarzen. De regisseur verantwoordt dat met de mededeling in het programma dat getracht is de fantasie

der toeschouwers niet te binden aan enig uiterlijk vertoon van tijd of plaats. Het lijkt mij een misvatting. Kostuum is geen uiterlijk vertoon, maar iets wezenlijks. Wat hier gebruikt werd liet de fantasie niet vrij, maar bond haar op de verkeerde manier. Dezelfde fout is m.i. gemaakt met de decors. De fantasie heeft meer hulp nodig dan hier geboden werd. Als men van een senaatszitting in het pronkerige Venetië niets anders maakt dan een slordige samenscholing van een stuk of wat voorbijgangers op een willekeurig plateau dat wel een braakliggende veldje kan voorstellen of een verkeersplein, maar geen paleiszaal, dan werkt men die fantasie tegen. Zo was er van alles dat te kort schoot. Sfeerscheppende details ontbraken volkomen wat vooral hinderlijk is in scènes die spelen in emotioneel geladen plaatsen, zoals de slaapkamer van Desdemona.

Zoals gezegd: dit zijn bijzaken, die de werking van de tragedie, zoals die uit het spel van de hoofdfiguren tevoorschijn kwam, niet aantastten. Maar dat neemt niet weg dat die werking door een oordeelkundiger verzorging van die bijzaken nog zou kunnen zijn versterkt.

(1964)

Shakespeare, *King Lear*

De voorstelling die The Shakespeare Memorial Theatre Company heeft gegeven van *The Tragedy of King Lear* heeft gemengde indrukken nagelaten. Het is op zich zelf voor de bewonderaars en liefhebbers van deze rijke en rijpe Shakespeare-tragedie, tot wie ik mij reken, een feest om de tekst in de oorspronkelijke taal te horen uit de monden van een aantal eerste-rangsspelers. Verder waren er in het spel een reeks verrukkelijke momenten. Maar er waren er ook, waarin het stuk mechanisch en ongevleugeld werd voortgebracht en waarin het gevoel zich opdrong dat Sir John Gielgud die de titelrol speelde niet de ideale vertolker van Lear kan zijn. Ten slotte was er de moderne, experimentele aankleding van Isamu Noguchi, die een m.i. opdringerige en

aanhoudend storende werking uitoefende. Daardoor vooral, geloof ik, bleef deze voorstelling die zoveel uitmuntends bezat als geheel onbevredigend.

King Lear is de tragedie van de ouderdom, waarin een door een lang bestaan van gezag vervalste kijk op mensen en dingen niet houdbaar blijkt tegenover de werkelijkheid van de natuur. Als de oude koning zijn macht verdeeld heeft onder zijn dochters, vallen hem de schellen van de ogen. De twee die hem om het fraaist van haar liefde hebben gesproken blijken hem te haten en de jongste dochter die geen woord kon uitbrengen en die hij daarom onterfde was juist degeen die werkelijk van hem hield. ‘Natuur’ en ‘ogen’ behoren dan ook tot de sleutelwoorden van het stuk. De koning die zich van zijn officieel gezag heeft ontdaan wordt beroofd van zijn gevolg, van al de praal en waardigheid van zijn staat. Hij vindt zichzelf terug naakt in de storm, een onbeschermd mens in de natuur en dan pas heeft hij de ogen om de wereld te zien zoals zij is.

Zijn lot projecteert zich in dat van de graaf van Gloucester, die als gevolg van een jeugdzonde een ‘natuurlijke’ zoon heeft, die uit afgunst jegens zijn wettige broer op zijn beurt aan zijn vader het gericht der natuur voltrekt. Gloucester verstoot zijn zoon Edgar, zoals Lear zijn dochter Cordelia verstoot. En hij wordt letterlijk van zijn ogen beroofd vóórdat hij leert zien.

Er is weinig in de hele toneelliteratuur dat zo pathetisch is als de gesprekken van de ontluisterde oude Lear met zijn nar en de waanzin simulerende Edgar op de heide en van de tot werkelijke waanzin vervallen koning met de blinde Gloucester. Er is weinig dat zo aangrijpend is als het ontwaken van Lear uit zijn verstandsverbijstering door de genezende nabijheid van Cordelia, de gelukzalige stemming waarin hij met haar naar de gevangenis gaat en de rampzaligheid waarin hij ten slotte opkomt met haar lijk.

Men kan in *King Lear* een draak zien, vol wreedheid, bloed en tranen, waarbij het doek valt over een toneel, beladen met lijken. In een ander aspect is het drama een gelijkenis van het menselijke leven waarin de protagonist, ‘more sinned against

that sinning', aan het eind van zijn dagen ontdekt wat hij werkelijk is: niets. Ook dat is een sleutelwoord van *Lear* dat als een echo door de tekst klinkt. Niets, omdat hij de werkelijke liefde van Cordelia heeft miskend, omdat die werkelijkheid zich niet in woorden aan hem heeft voorgedaan. En het antwoord op dit 'niets' wordt terloops door Edgar gegeven: 'ripeness is all' een zichtbare wet van de natuur.

Het is mij niet mogelijk de waarde te bepalen van de regie van George Devine, omdat die werd overheerst door de misgreep van de decors en de kostuums. Het was de bedoeling om de aankleding vrij te houden (zo wordt door Gielgud, de regisseur en de decorateur in het programma verklaard) van historische en decoratieve associaties, zodat de tijdeloze, universele en mythische hoedanigheid van het verhaal duidelijk zou zijn. Het tijdeloze en universele van Noguchi's *King Lear*-decor bestaat uit schermen en doeken die enigszins aan de methode van Piscator herinneren. Zij zijn soms geschilderd in primaire kleuren en versierd met symbolen die aan insecten of aan ruiten op speelkaarten doen denken. Deze betekenen dan 'macht' of 'sexualiteit' of 'bedrog'; ik vond ze hinderlijke, overbodige aanwezigheden, een soort van extra personages die niet door de auteur zijn voorgeschreven en die de aandacht alleen maar afleiden.

Maar deze pretentieuze decoratie, die althans het voordeel had snelle scène-wisselingen mogelijk te maken, was nog onschuldig vergeleken bij de kostuums. De decors waren niet 'tijdloos'. Zij suggereerden het expressionisme en Berlijn anno 1920. De kostuums leken ontsproten aan het brein van iemand die een in het jaar 2050 spelende strip tekent voor een science-fiction-magazine. De mannen droegen ongemakkelijk zittende baseball-beschermingsstukken, behangen met autobanden of Frankfurter worstjes. Lear liep rond in een toga die voornamelijk uit grote gaten bestond en Edgar had soms een hekje van stro op zijn rug. De vrouwen waren eenvoudig rood, zwart of wit en daarmee uit.

Kortom, het was een expressionistisch ballet en het had niets te maken met de sfeer en de poëtische wereld van de legendari-

sche koning van het Britse eiland, die zich alleen laat oproepen met de attributen van het barbaarse, het primitieve en het nevelige. Het is ongetwijfeld loffelijk om met de conventies te breken en iets geheel anders te proberen. Maar dat andere was voor mijn gevoel in dit geval totaal waardeloos en bovendien een zware handicap voor het spel.

John Gielgud heeft al sinds 25 jaar de oude Lear gespeeld, zowel bij de Old Vic als in Stratford, ofschoon nooit tevoren in een zo dwaas pak en met een zo lelijke pruik van onnatuurlijk lange witte hoofd- en baardharen met kaalgeschoren wangen en bovenlip. Men geloofde niet in deze te sterk gestileerde kop en men geloofde ook niet in de ouderdom van deze veel te jeugdige gestalte. De vijftigjarige Gielgud heeft een door alles zichtbare vrouwelijke elegantie en mist ten enenmale het knoestige, aartsvaderlijke, dat bij deze rol hoort. Verdisconteert men zijn persoonlijke ongeschiktheid, dan moet men zijn vertolking vooral in technische zin voortreffelijk noemen. Hij is een begenadigd hanteerder van het Shakespeareaanse vers, hij beheerst de muziek ervan tot in alle details. In de monologen en vooral in de slotscènes ging zijn spel ver boven een louter technische volmaaktheid uit. Hij bracht het hier tot een werkelijke doorleefdheid en wat er ook overigens aan zijn verschijning ontbrak, het hele stuk door handhaafde hij de suggestie dat hij was ‘every inch a King’ (al leek deze koning dan meer op de decadente Richard II dan op Lear). Het is niet meer dan billijk eraan te herinneren dat Albert van Dalsum bij het A.T.G. een Koning Lear gespeeld heeft die in vele opzichten indrukwekkender en grootser was dan deze.

Verder zag men Peggy Ashcroft als Cordelia, een zuiver, indringend en met warmte gespeelde rol die prachtig contrasteerde met de felle Regan van Moira Lister en de heerszuchtige Goneril van Helen Cherry. George Devine speelde de oude Gloucester met grote waardigheid.

(1955)

Shakespeare, *Macbeth*

Macbeth is bekend als Shakespeare's kortste tragedie. Wie wel eens een opvoering van het stuk heeft gezien herinnert zich ongetwijfeld de beknoptheid en de snelheid ervan. De Nederlandse Comedie is erin geslaagd een merkwaardig lange *Macbeth* ten tonele te brengen. Regisseur Johan de Meester hield ons bijna vier uur vast en, wat mij betreft, zonder al die tijd te boeien. Er was veel moois in deze voorstelling, want *Macbeth* als vertraagde film is altijd nog van Shakespeare (grotendeels) een vooral Ank van der Moer als Lady Macbeth vond ik indrukwekkend. Maar er was ook veel dat teleurstelde, b.v. de al te uiterlijke vertolking door Ko van Dijk en de opvatting van de regisseur die met een ratjetoe van stijlen en vondstjes probeerde te wedijveren met de extravaganties van de bioscoop.

Wat er in *Macbeth* gebeurt is een verstoring van de natuurlijke orde door een experiment met de ambitie. Voor de moord op koning Duncan bestaat geen excuus ontleend aan het algemeen belang. Zelfs zijn moordenaar Macbeth laat er geen twijfel aan bestaan dat Duncan een goed vorst is en zijn bestuur heilzaam. In het welvarende heelal dat hier Schotland heet doet zich een kleine kortstluiting voor. Macbeth, zegevierend generaal van de koning, komt op de hei drie ‘heksen’ tegen, d.w.z. bovennatuurlijke wezens, belletjes van de aarde, zoals er luchtbelletjes in het water zijn en zij voorspellen dat hij koning zal worden. Zijn eerzucht slokt de gedachte gulzig op, maar hij heeft de heftiger en kortzichtiger hartstocht van zijn vrouw nodig om zijn scrupules te overwinnen. Het gebeurt als een bosbrand in een paar korte scènes, die de toeschouwer niet op adem laten komen. De usurpatie heerst dan in Schotland en alles wat de veiligheid van de usurpator bedreigt moet verdwijnen: Banquo die te laat wandelde 's avonds en die een reëel gevaar vormde en de vrouw en de kinderen van Macduff omdat de wereld alleen nog zichtbaar was door een waas van mist en bloed. De zenuwen van Lady Macbeth zijn er niet tegen bestand. Zij wordt krankzinnig en pleegt zelfmoord. Macbeth zelf aanvaardt alle consequenties.

Hij blijft leven volgens zijn omgekeerde code totdat hij door de machten van de natuurlijke orde wordt verdelgd.

De grootheid van Macbeth is dat hij zijn misdaden bedrijft met volledig bewustzijn. Hij heeft een helder besef van de gruwelen die hij doet. Hij zoekt geen moreel alibi, terwijl hij wel degelijk 'last' van zijn geweten heeft. Want dezelfde verbeeldingskracht die heksen op zijn pad bracht stelt hem bloot aan de geestverschijningen van zijn vermoorde slachtoffers. Zijn vrouw is daadkrachtiger en kwetsbaarder omdat zij maar één ding tegelijk ziet. Zij heeft aanvankelijk een helderder visioen van de glorie van het koningschap. Zij zou de oude Duncan zelf wel vermoord hebben, als hij niet zoveel op haar vader leek in zijn slaap. Zij is wel in staat de bebloede dolken weg te brengen, maar het beeld van haar bebloede handen verlaat haar niet meer. Zij ziet het échec als Macbeth doorgaat met vechten. Slaapwandelend en dwangneurotisch handen wassend sluit zij zich van de werkelijkheid af, die hij slapeloos - want 'Macbeth heeft de slaap vermoord' - in het gezicht blijft zien.

De tragedie is hun karakter en hun lot die Shakespeare tekent in termen van bloed, duisternis en slapeloosheid. Een voorstelling behoort zich dáárop te concentreren en het bijwerk - er is enig bijwerk: het natuurlijke kader, contrasten, lucht en luchtspiegelingen - als bijwerk op te dienen.

Deze voorstelling nu maakte niet de indruk dat er onderscheid was gemaakt tussen hoofd- en bijzaken. Niet alleen was alles door dezelfde traagheid bevangen, maar de regie had nog allerlei bijwerk ingelast dat het dramatisch ritme ernstig verstoorde. In het kasteel van Macbeth liepen allerlei lieden rond die tussen de scènes van Shakespeare kleine pantomimes uitvoerden, zoals over het toneel lopen met schalen, even gaan zitten vrijen op een trap, alles met begeleiding van muziek, waardoor ons niet alleen getoond werd hoe idyllisch het in de middeleeuwse kastelen toeging, maar ook hoe bekwaam De Meester zulke vulseltjes in elkaar kan zetten. Maar deze vulseltjes zijn niet alleen niet nodig, zij introduceren niet alleen een muzikaal stemmingselement dat stoort, zij verbreken bovendien het tempo van de feiten die, aan-

eengelast, de onontkoombaarheid, de onstuitbare noodlottigheid suggereren. Shakespeare heeft zelf één vulscène geschreven, precies op de plaats waar hij er een nodig had, tussen de moord op Duncan en de ontdekking ervan, de bekende portierscène met het kloppen op de poort. Deze scène werd nu iets soortgelijks als het vrijen op de trap en het noodlottige geklop, dat een reeks 'kloppende' scènes moet resumeren, verloor zijn werking.

De scènes met de heksen, die er te bizar uitzagen en te weinig als geesten van de heide, waren te barok uitgewerkt met te veel muziek en klanknabootsingen die betrekking hebben op tekstfragmenten van twijfelachtige echtheid. Wat voor de scène met Hecate geldt, die terecht was weggelaten, is ook van toepassing op allerlei fraaiigheden in de heksentekst, waarin men immers een andere hand dan die van Shakespeare (Middleton, auteur van *The Witch*) heeft herkend. De 'weird sisters' zijn instrumenten van het noodlot die voorspellen en verdoemen zonder kattengekrijs. De regie had te veel werk gemaakt van deze heksen, die Shakespeare heel wat soberder gehanteerd heeft. De Meester heeft de heksen in het vijfde bedrijf, waarin zelfs de corrupte tekst van de 'folio' ze niet meer voorschrijft, nog eens voor zijn eigen genoegen (en ons verdriet) laten optreden om op het slagveld enig rode-kruiswerk te verrichten.

Eigenmachtige wijzigingen en toevoegingen, zoals Macbeth op het toneel te laten doodsteken, wat bij Shakespeare niet gebeurt en Malcolm na zijn slotrede te laten kronen, terwijl Shakespeare uitdrukkelijk vermeldt dat de kroning later in Scone zal plaats hebben, duiden zowel op een smakeloze behoefte aan het spectaculaire als op een geringschatting van de tragedie zelf. Dat figuren als Siward en Young Siward met bijbehorende scènes zijn weggelaten is dan nog minder storend dan de enscènering van het tafereel waarin Macbeth de dood van zijn vrouw verneemt en hij zijn beroemde monoloog moet zeggen ('Out, out, brief candle! Life's but a walking shadow...' enz.), terwijl soldaten boven zijn hoofd op een torentje met lansen staan te prikken naar denkbeeldige vliegtuigen.

Een grote handicap was de vertaling van Joris Diels, die Shakes-

peare's abrupte en elliptische verzen veelal in glad, maar onhelder gerijmel had omgezet, waardoor een aantal spelers de verleiding van een reciteer-dreun niet kon weerstaan. Een handicap was ook het decor van Doeve dat met een volkomen onzinnige totempaal-met-wenteltrap en een abstracter monument (soms versierd met dierenschedels, zoals in de film van Orson Welles) de ruimte verknipte en met een woest achterdoek, waarin een al te concrete man met hand in de wolken zichtbaar was, een demonstratie gaf van artistieke machteloosheid. De muziek van Lex van Delden onttrekt zich, afgezien van de onwenselijkheid van 90 pct. ervan, aan mijn oordeel. De kostuums van A. Roland Holst-de Meester waren stijlvol en functioneel.

Wat sommige spelers met de genoemde handicaps en een tekortschietende regie gepresteerd hebben verdient bewondering. Ko van Dijk speelde ongetwijfeld een grote, een grandioze Macbeth, maar hij was te zeer de romantische held, de operaheld, voor dit gecompliceerde personage. Men kreeg niet de indruk dat zijn hartstocht zetelde in zijn intellect. Er was te veel toneelmatigheid in zijn gestalte en conventionele gebaren.

Ank van der Moer had voor Lady Macbeth een veel persoonlijker vorm gevonden die zich duidelijk onderscheidde van andere rollen die men van haar kent. De gedrevenheid van deze vrouw was sterk gemarkeerd en in de slaapwandelscène wist zij te ontroeren. Van de vele verdere medespelenden dienen in de eerste plaats Johan Schmitz als Macduff en André van den Heuvel als Malcolm genoemd te worden die vooral in hun grote, in Engeland spelende scène uitmuntend waren. Johan Fiolet was als Ross ongelijk en Dick Scheffer als de portier maar ten dele verstaanbaar, hetgeen trouwens bij velen het geval was. Louis van Gasteren als Duncan en Henk Rigters als Banquo bleven vage gestalten. Maar de hoofdzaak is dat men *Macbeth* vermoordt op een Procrustesbed.

(1957)

Shakespeare, *Antonius en Cleopatra*

Ter gelegenheid van het Shakespeare-jaar dat binnenkort aanbreekt heeft de Nederlandse Comedie *Antonius en Cleopatra* op het repertoire genomen. De eerste voorstelling (die tevens de eerste was in de Nederlandse taal) was grandioos en meeslepend, geheel gesneden op de grote maat van dit stuk.

Antony and Cleopatra is de tragedie van het liefdespaar van rijpere leeftijd dat aan de liefde te gronde gaat. Het stuk is in vele opzichten de tegenhanger van *Romeo en Julia* dat de tragedie van de jeugdliefde is. De absolute gevoelens, de onvoorwaardelijke trouw, de grote illusies en het gemak waarmee de dood wordt aanvaard, die de jeugdige gelieven aan de dag leggen, hebben in deze tragedie van de rijpe liefde plaats gemaakt voor hartstocht-met-reserves, voor wantrouwen en wederzijds bedrog, voor tactiek en grillen, voor de zware last van allerlei andere betrekkingen en verplichtingen die het leven voor beiden - de Romeinse veldheer en de Egyptische koningin - heeft verzameld en voor de moeite en pijn die het kost om afstand te doen van een bestaan dat gevuld was met macht en roem.

Terwijl Romeo en Julia elkaar op het eerste gezicht herkennen als voor elkaar geschapen, weten Antonius en Cleopatra tot op het laatst, dat zij elkander vreemd zijn, dat zij ieder een reeks andere liefdes en verbintenissen achter de rug hebben en dat zij alleen de hartstocht gemeen hebben die hen telkens weer naar elkaar toedrijft en die hen ten slotte letterlijk verteert.

Dit stuk, dat in talrijke scènes, soms in Egypte, soms in Italië, soms in Griekenland speelt, ontleent zijn eenheid aan het persoonlijke conflict van Antonius met Octavianus dat als het ware wordt geprojecteerd in de hele toenmalige wereld van de Middellandse Zee. Het is het conflict tussen West en Oost, tussen koel Romeins staatsmanschap en krijgsmanschap en wat Larbaud heeft genoemd ‘het centrale Afrika van de ziel’, het duistere land van hartstocht en zinnelijkheid. Marcus Antonius gaat te gronde aan dit Afrika in de persoon van Egypte's begeerlijke koningin. Zijn westerse helft brokkelt af, koninkrijken en pro-

vincies worden ‘weggekust’. In ledigheid en nederlagen moet de hartstochtelijke veldheer het afleggen tegen Octavianus (de latere Augustus), de personificatie van beheersing en berekening.

Shakespeare heeft de tegenstelling tussen gevoel en verstand die hier aan de orde is symbolisch uitgewerkt in het contrast tussen water en land. Cleopatra wordt telkens gekarakteriseerd in termen van vloeibaarheid. Zij is de slang van de Nijl. Als Antonius haar voor het eerst ziet, troont zij in een rijk versierde sloep op die rivier. De beschrijving is vrijwel letterlijk van Plutarchus overgenomen, maar de uitwerking ervan vindt men het hele stuk door. Als Antonius te land vecht gaat het goed, maar ter zee waar hij het op Cleopatra's aandringen probeert lijdt hij de nederlaag. Haar schepen vluchten altijd als een verlengstuk van haar vrouwelijke ziel, die niet vanuit kracht pleegt te domineren, maar vanuit zwakte en nederlaag. Haar zeilen wijken en hij kan ze alleen maar volgen, omdat hij haar horige is.

Liefde, politiek en oorlog zijn onafscheidelijk vermengd in dit duel. Antonius verliest het, niet omdat Octavianus sterker is, maar omdat Cleopatra hem als water tussen de vingers doorglijdt. Zij bedriegt hem tot het eind en op zijn onhandige zelfmoord volgt de hare pas, als zij gezien heeft, dat zij bij de jeugdige Caesar niets bereiken kan.

De grootsheid van deze tragedie, die vergeleken met *Hamlet* en *Macbeth* oppervlakkig genoemd mag worden, is niet alleen te vinden in de breedheid, de weidsheid ervan, maar ook in de ongeëvenaarde rijkdom van de tekst. Men vindt hier tal van korte aanduidingen en flitsende gesprekken van een enorme suggestiviteit. De talrijke personages worden bijna alle ten voeten uit getekend met een paar woorden. De scènes met Pompeius, met Enobarbus, met Eros, met Octavia bevatten ieder de stof voor een volledige zelfstandige tragedie.

Wie door lectuur deze tekst kent met al zijn implicaties, suggesties en poëtische rijkdom, die is erop voorbereid dat in een voorstelling veel daarvan verloren gaat. Het bewonderenswaardige nu van van deze opvoering onder regie van Ton Lutz was in de eerste plaats dat zo ongewoon veel behouden bleef. Hij

heeft het verhaal van Antonius en Cleopatra, dat Shakespeare in een grote hoeveelheid kleine scènes verknipt heeft die met een onbeheerste onstuimigheid over de wereld springen, in zijn eigen tempo gespeeld. Het toneel stelde niets voor, de wereld, een speelplan met een paar treden, een hemel met wolken, een ronde, zwarte horizon waarin de mensen konden verdwijnen en ongeveer in het midden een paal of een boom, enfin iets verticaals. Dit abstracte geheel kon zonder onderbreking van het paleis in Alexandrië veranderen in Caesars huis in Rome en dat weer in het huis van Pompeius op Sicilië, enzovoort. Een geprojecteerd opschrift was genoeg en soms al te veel.

Alleen toen de aanwezigheid van Cleopatra's grafmonument tegen het slot vereist was, haperde dit systeem. Het doek moest even zakken voor een changement, omdat de vaste achtergrond met een verhoging en een ‘inner stage’, zoals Shakespeare die kende, op onze tonelen ontbreekt. Binnen deze overigens zeer doeltreffende methode, waarbij rekwisieten, stoelen, tronen, een loopplank, etc. telkens worden op- en afgedragen, is er ook heel goed gespeeld. Een moeilijke opgave, omdat de korte scènes geen aanlooptijd toelieten. De maximale spanning moest er telkens weer onmiddellijk zijn.

Bentz van den Berg, van karakter vooral een in zichzelf gekeerde mijmeraar (dacht ik), was als Antonius het levend tegendeel daarvan: een naar buiten gekeerde, spontane man van actie, een ongeremd, warmbloedig wezen. En Ank van der Moer, die het elegante, het mediterrane van Cleopatra mist, heeft veel vergoed met een respectabele combinatie van zinnelijke hartstocht, grilligheid en waardigheid.

Rondom deze twee fraaie rollen zag men een indrukwekkend koele Octavianus van Julien Schoenaerts, een met veel aplomb en finesse gespeelde Enobarbus van Henk Rigters, een menselijke Lepidus van Joan Remmelts, een fraaie eunuch van Dick Swidde en een geestige Diomedes van Hans Croiset. Will van Selst was een trouwhartige ‘Thidias’, een figuur die bij Shakespeare niet voorkomt, maar die (voor deze voorstelling?) was samengesteld uit twee personages: Thyreus en Dolabella. Het leek mij geen ge-

lukkige versmelting, want nu wordt de helper van Cleopatra dezelfde als de man die kort daarvoor aan haar hof is afgeranseld. Lex Schorel was heel goed als Antonius' schildknaap Eros die liever dan zijn meester op diens bevel te doden zichzelf doorsteekt.

Mede door de exacte en poëtische vertaling van Straat en de weelderige kostuums van Wijnberg, die zich vooral op de oude Egyptische mode had kunnen uitleven, had deze voorstelling een zeldzame perfectie bereikt. Wie van Shakespeare houdt moet er wel heen.

(1963)

Shakespeare, *Coriolanus*

In ons land is Shakespeare's tragedie *Coriolanus* langer dan zestig jaar geleden voor het laatst gespeeld, nl. in 1897 door de K.V. ‘Het Nederlandsch Tooneel’ met Louis Bouwmeester in de titelrol. Maar ook in Engeland is dit stuk nooit hoog genoteerd geweest in de gunst van het publiek. Men mag aannemen dat het in Shakespeare's eigen tijd evenmin succes heeft gehad, want het is pas voor het eerst gedrukt na zijn dood in de folio-uitgave van zijn verzamelde toneelspelen. Er is inderdaad iets hards en kouds in *Coriolanus*, een stuk vol wapengekletter en zonder sympathieke personages, waardoor de geringe belangstelling van de schouwburgbezoeker verklaarbaar is. Maar deze tragedie is tevens een van Shakespeare's gaafste, geschreven in een tijd waarin hij er kennelijk niet in de eerste plaats op uit was de mensen te behagen. Het is met de sobere metaalklank van zijn pregnante versificatie een indrukwekkende dramatisering van een boeiend gegeven. Voor de in vele opzichten prachtige voorstelling die de Nederlandse Comedie van dit ‘moeilijke’ stuk heeft gegeven kan men dit gezelschap en regisseur Johan de Meester dan ook alleen maar dankbaar zijn.

Coriolanus is, naar de geleerden ons verzekeren, geschreven kort na *Antony and Cleopatra.* Men kan het in bepaalde opzichten een pendant noemen van dat andere Romeinse drama. In beide

stukken ziet men de ondergang van een generaal die vele triomfen heeft gevierd. Antonius gaat te gronde doordat zijn militaire passie zich oplost in een erotische horigheid aan Cleopatra. Bij Coriolanus is de militaire passie zelf de oorzaak van zijn verderf. Hij is onoverwinnelijk op het slagveld, maar gewend als hij is de vrije teugel te geven aan zijn agressieve neigingen, is hij een onverteerbaar element in een georganiseerde samenleving.

Shakespeare laat zien dat Coriolanus' militarie passie die zijn grootheid is samenhangt met zijn onvolwassenheid. De sleutel tot zijn karakter wordt al dadelijk in de eerste scène gegeven waar een van de burgers opmerkt dat hij zijn grote daden niet voor zijn land heeft verricht, maar om zijn moeder plezier te doen. Hij is in de eerste en in de laatste plaats de zoon van Volumnia, een krijgshaftige dame met een onlesbare dorst naar roem. Coriolanus is haar oogappel, van jongs af aan verslaafd aan haar lof en bewondering. Als hij overgelopen is naar de vijand, kan hij ook alleen op haar smeekbede om Rome te sparen afstand doen van de bevrediging van zijn wraakzucht. Tot handelen in strijd met zijn opgeblazen zelfgevoel is hij slechts in staat in gehoorzaamheid aan de moeder die dat zelfgevoel heeft gecreëerd en van wie het afhankelijk is gebleven.

De hoon van zijn grote tegenstander Aufidius die hem vlak vóórdat hij wordt vermoord voor ‘knaap’ scheldt, treft hem dan ook in het hart. Deze hoogmoedige veldheer is een knaap, een moederszoon die op haar bevel oorlog voert en vrede sluit en die zich daarmee isoleert en buiten de gemeenschap plaatst. Zoals Shakespeare hem tekent is Coriolanus het prototype van de militair, behept met die ontstellende bewustzijnsvernauwing in politieke en menselijke dingen die bij het beroep schijnt te horen. Hij weet evenmin raad met kritiek als met lof. Kritiek voelt hij als een aanslag op zijn eer, lof als een aalmoes of als een inbreuk op zijn gedisciplineerde gewoonte om alleen te staan, om geen maatstaf te accepteren die ook voor een ander zou kunnen gelden.

Hij ambieert het consulaat, maar het is hem onmogelijk om naar de gunst te dingen van de plebejische kiezers die hij ver-

acht. Dat het klassebewustzijn dat hem met de andere patriciërs verbindt bij hem aanstotelijke proporties aanneemt, wordt niet veroorzaakt door een gebrek aan edelmoedigheid, maar door een gebrek aan aandacht. Hij geeft bevel een arme krijgsgevangene die hem vroeger gastvrijheid heeft betoond vrij te laten, maar het bevel kan niet worden uitgevoerd omdat hij 's mans naam vergeten is.

Schrijvers over Coriolanus hebben gemeend, naar gelang van hun eigen voorkeur, in dit stuk Shakespeare's partijdigheid ten opzichte van democratie of aristocratie te kunnen vaststellen. Bekijkt men het zonder vooroordeel, dan vindt men een koele, cynische analyse van een politieke strijd waarin zowel het plebs als het patriciaat dom en kortzichtig handelt. De sympathiekste patriciër, Coriolanus' vaderlijke vriend Menenius, zit vol winderige praatjes en gladde eigenwaan. De volkstribunen Sicinius en Junius Brutus, die de vrijheid verdedigen tegen dictatoriale aspiraties, zijn zowel demagogen als lafaards.

Het jonge Rome dat hier als politiek lichaam wordt getoond in innerlijke tweedracht en oorlog met zijn buren is de met koele weerzin geschetste achtergrond voor de karakterstudie van een militair die op zichzelf staat en in zijn militaire mentaliteit is verstrikt. Niet om een of ander politiek inzicht, maar om dat karakter en zijn tragiek was het Shakespeare begonnen. Hoe sterk Coriolanus ook gebonden is aan zijn moeder, de militante matrone Volumnia en aan Virgilia, zijn vrouw die niets dan liefde en bezorgdheid is, als een aan de oorlog gewijde staat hij alleen en moet hij ook als overwinnaar, als banneling en als uitgestoten verrader zijn lot alleen dragen. Hij noemt zichzelf een eenzame draak en in deze combinatie van afschuwelijkheid en alleenstaan ligt de grootheid van zijn tragedie.

Het is een moeilijk stuk om te spelen vooral door de rumoerige volksmassa's en de woelige krijgsverrichtingen. Op het toneel zijn dit soort scènes altijd een beetje belachelijk. Wanordelijkheden op het toneel maken altijd een gedisciplineerde indruk en oorlog onderscheidt zich nooit afdoende van soldaatjespelen. Alleen de film kan in dit soort scènes een werkelijkheids-

illusie geven. Men moet zich dus in de schouwburg tevreden stellen met een min of meer gestileerd realisme, zoals deze voorstelling dan ook te zien gaf. De Meester had vooral aandacht besteed aan de picturale mogelijkheden hiervan. Als het even kon, liet hij de zon ondergaan en zette hij de wapenrustingen in een rembrandtieke belichting. Het is een soort schoonheid die voor mijn gevoel in dit verband geen functie had. Dat neemt niet weg dat de massascènes zich goed aansloten bij het individuele spel en dat de regisseur erin geslaagd was mede door een sterk tempo de noodzakelijke eenheid in deze bonte opeenvolging tot stand te brengen.

Ko van Dijk had als Coriolanus een aantal magnifieke momenten. Toch leek hij mij niet de ideale vertolker van deze rol. Zijn trots was meer een ziekelijk, week soort hoogmoed dan de rechtlijnige fierheid die bij Coriolanus behoort. Deze held is weliswaar een moederszoon, maar dat betekent niet dat hij de verwende jongen is die hij in Ko van Dijks uitbeelding te veel werd.

De Volumnia van Ank van der Moer was een imposante, felle en toch heel vrouwelijke figuur. Han Bentz van den Berg heeft de praatgrage Menenius met veel humor gespeeld. Johan Schmitz was een sterke, zelfbewuste Aufidius en Johan Fiolet een beminnelijke Cominius. Eli Blom en Paul Meyer waren een schilderachtig paar verachtelijke volkstribunen. Nienke Sikkema leek als Virgilia ten volle Coriolanus' ‘gracious silence’ in Bert Voetens vertaling verbleekt tot zijn ‘zwijgzaam lief’.

Deze vertaling, die de verdienste had een heldere spreektaal op te leveren, verving de ongewone concrete beelden van het origineel wel vaak door slappere, algemenere explicaties. Ook de beste vertaling levert een dergelijk verlies op, maar ik had de indruk dat hier wel veel was opgeofferd.

De vrijwel abstract gehouden decors van Wim Vesseur waren bijzonder mooi en leenden zich uitstekend voor de vereiste snelle scène-wisselingen. De kostuums van Leontien van Beurden waren smaakvol en de muziek van Hans Kox steunde de handeling op een bescheiden manier.

(1960)

Shakespeare, *Cymbeline*

Als men het graf van de dichter Tennyson in Westminster Abbey zou openen, zou men in de kist behalve zijn overblijfselen de resten aantreffen van een fraai gebonden exemplaar van Shakespeare's *Cymbeline.* De nabestaanden van de dichter hadden hem deze tekst meegegeven in zijn graf, zonder zich te realiseren dat dit een van de weinige stukken was die hij niet meer nodig had, omdat hij het vrijwel uit zijn hoofd kende.

Toch wordt het romantische drama, waarvan Nieuw Rotterdams Toneel de Nederlandse première heeft gegeven, door Tennysons innige verering enigszins gekenschetst. *Cymbeline* - in de vertaling van Hans Andreus *Kimbelijn* genoemd - wordt weinig gespeeld; in Nederland is het stuk door het beroepstoneel, voorzover bekend, nooit eerder opgevoerd. Het is geen erg dankbaar stuk om te spelen, maar het is wel helemaal een stuk voor romantische dichters om mee in het graf te nemen.

Cymbeline behoort tot die reeks van dramatische romances uit Shakespeare's laatste periode waartoe ook *The Winter's Tale* en *The Tempest* behoren. Het zijn stukken, waarin de heftige passies uit de grote tragedies verkort en episodisch zijn terug te vinden. De schrijver maakt niet alleen de indruk dat hij experimenteert met een ander genre - een romantisch, vaak ook drakerig genre, waarin veel geroofde kinderen voorkomen, gescheiden geliefden die toch nog verenigd worden, scherpe tegenstellingen tussen een verdorven hofsfeer en een idyllische of zelfs utopische natuurwereld - maar ook is de stemming die aan de stukken ten grondslag ligt ingrijpend gewijzigd. Jaloezie, haat en allerlei doldrieste daden worden van een afstand bekeken, ietwat ironisch behandeld en in een sfeer van algemene verzoening onschadelijk gemaakt. Wat deze stukken dramatisch te kort komen - en ze zijn een nogal diepe val na de tragedies en de grote koningsdrama's - wordt weer enigszins goedgemaakt doordat zij meer werking hebben: zij hebben een symboliek die veel kanten op gaat, de sprookjesachtige elementen die erin verwerkt zijn suggereren een rijkdom aan diepzinnigheden en

psychologische betekenissen die deze stukken hun geheimzinnigheid geeft. Men is in een toverwereld waarin alles behekst is, maar waarin ook de verwachting gewekt wordt dat alles in orde komt. Shakespeare laat in deze stukken alle trucs, alle maskerades, alle tragische mechanismen nog eens zien, kort, karikaturaal, hevig sentimenteel en hij blaast ze weg. Maar wat men overhoudt, meer dan bij de grote tragedies, is een gevoel van beklemming.

Gemeenschappelijk thema in deze stukken is een aan *King Lear* verwant element: de vader (of de ouders) vervreemden in een merkwaardige verblinding hun kinderen van zich, terwijl zij hun liefde juist nodig hebben. Koning Kimbelijn verbant de man met wie zijn dochter Imogeen tegen zijn zin getrouwd is, omdat hij, geleid door zijn boosaardige tweede vrouw, de dochter wil dwingen tot een huwelijk met de zoon van die koningin. Imogeen echter is, net als Cordelia, een toonbeeld van trouw en oprechtheid. Om die trouw te laten zien heeft Shakespeare een tweede intrige ingelast die hij rechtstreeks aan een novelle van Boccaccio heeft ontleend: de weddenschap onder vrienden om de trouw van een echtgenote. De vriend slaagt niet in het verleiden van de vrouw, maar wel in het misleiden van de man, Posthumus Leonatus, die evenals Othello, evenals Leontes (uit *Winteravondsprookje*) de absolute consequenties trekt uit zijn jaloezie. Het drama, voorzover er een drama is, werd door Shakespeare geconstrueerd vanuit twee gezichtspunten, dat van de vader en dat van de man, beiden verblind, beiden gestort in een heftige agressie tegen Imogeen, het ideaalbeeld van de vrouw.

Dan komen de bravoure-stukjes: de poëzie, de melodramatische trucs: travesti, schijndood, een verlicht-heidens begrafenis-ritueel, een Julia-in-de-grafkelder-scène met een lijk zonder hoofd in de kleren van de geliefde, spookverschijningen, tussenkomst van Jupiter, veldslag tussen Romeinen en Britanniërs, gevolgd door een massaal herkennings- en verzoeningstafereel.

Als toneelstuk is er een overdaad in *Cymbeline* waardoor de verschillende elementen elkaar in de weg zitten, een teveel aan hokuspokus, een teveel aan roekeloze nonchalance inde manipu-

latie ervan. Voor een dichter als Tennyson moet *Cymbeline* een goudmijn geweest zijn, omdat alles erin zit: *King Lear*, *Othello*, *Romeo and Juliet*, *The Tempest* en zelfs andere elementen dierbaar aan een romanticus van de 19de eeuw, zoals Rousseau's verheerlijking van de natuur en de nobele wilde en het complete sprookje van Sneeuwwitje: het prinsesje op de vlucht voor de boze stiefmoeder komt in de grot waar de natuurwezens, de dwergen voor haar zorgen. En dan heb ik nog niets gezegd over de virtuositeit van de taal waarin Shakespeare als het ware ook nog eens resumeert alles wat hij op dat gebied kan: uitbundig woordenspel, pregnante formuleringen, beeldspraak met dubbele bodems, suikerzoete liedjes en een springerige humor.

Het is voortreffelijk dat er eindelijk een Nederlands gezelschap is gekomen dat dit stuk-om-te-lezen heeft opgevoerd, want alleen zó kan men het in al zijn rijkdom en gebreken bekijken. Nieuw Rotterdams Toneel heeft er onder regie van Richard Flink een zeer bezienswaardige voorstelling van gegeven waarin Lia Dorana een prachtige uitbeelding heeft laten zien van de integere en spontane Imogeen met haar felle reacties en stralende charmes. Coen Flink was als Posthumus Leonatus de militante figuur die hij wezen moest. Robert de Vries gaf een amusant portret van de sluwe en wrede domoor Cloten, de zoon van de koningin die door Rie Gilhuys met een fraaie combinatie van waardigheid en venijn werd gespeeld.

Lo van Hensbergen speelde Kimbelijn veel te vlak. Bernhard Droog daarentegen gaf het emotioneel gehalte van de knecht Pisanio heel goed weer, terwijl Johan Schmitz de verbannen edelman Belarius een hartelijke en wijze bonhomie meegaf. Steye van Brandenberg verleende de schurk Jachimo een overtuigende zwier.

Eric Schneider en Aart Staartjes waren de twee geroofde prinsen die in natuurstaat opgroeien. Hun weergave van het rouwlied (‘Fear no more the heat of the sun’), een scène die een hoogtepunt zou moeten zijn, was zwak. De vertaling van Hans Andreus, die vooral in de dialogen vaak bewonderswaardig leek, schoot, merkwaardig genoeg, in de poëtische gedeelten

soms te kort. Te veel accenten, te veel secundaire betekenissen zijn hier verloren gegaan. Waarschijnlijk zou in die fragmenten een beter resultaat bereikt zijn als de vertaler over meer tijd had kunnen beschikken.

De regie van Richard Flink - zijn eerste Shakespeare-regie - gaf in vele opzichten blijk van een goed begrip van het stuk en van een volledige beheersing van het materiaal. Men zou hier en daar een accent iets anders gelegd willen zien, soms meer tempo, soms minder coupures, maar als geheel was dit een wèlgevormde en ook goed-gedetailleerde voorstelling. Het open decor van Johan Greter die met een draaischijf en enkele zetstukken suggestieve resultaten bereikte leek mij even geslaagd als zijn kostuums. De muziek van Otto Ketting miste in een enkel lied de noodzakelijke eenvoud.

(1963)

Shakespeare, *Winteravondsprookje*

‘Een droevig sprookje is het beste voor de winter’, zegt het jonge prinsje in Shakespeare's *The Winter's Tale* voordat hij zelf in het begin al wegkwijnt door die droefheid. Van het sprookje dat hij zijn moeder vertelt horen we maar één zin: ‘Er was eens een man die woonde bij een kerkhof’... En dat is inderdaad het thema. De man is de vader van het prinsje, koning Leontes van Sicilië. Hij woonde bij een kerkhof, d.w.z. hij was op weg naar de dood. De tijd, een belangrijk element in het stuk en zelfs een ten tonele verschijnend personage, was bezig hem te veranderen. De tijd vergiftigde zijn gevoelens voor zijn jeugdvriend, koning Polixenes van Bohemen en voor zijn vrouw, de smetteloze Hermione. Leontes vat vrij plotseling de verdenking op dat Hermione hem bedriegt met Polixenes. Zijn jaloezie voert hem tot razernij die aan het geval van Othello doet denken. Alleen is er hier geen Jago om zijn geest te vergiftigen. De inblazer van de achterdocht is bij Leontes de tijd, het verloop der dingen waardoor de liefde vergaat en verrot en waardoor de zomer van het

leven wordt verduisterd. Leontes wil zijn jeugdvriend laten vermoorden, zijn vrouw werpt hij in de gevangenis en het dochtertje dat daar geboren wordt en dat hij als een vrucht van haar vermeend overspel beschouwt laat hij te vondeling leggen op een barre kust.

Intussen onthult het orakel van Delphi de onschuld van de koningin, maar deze sterft als zij van de dood van haar zoontje hoort. De tijd die voortgaat brengt ook weer een nieuw voorjaar. Leontes' dochtertje dat ‘Perdita’ (de verlorene) was genoemd is door herders gevonden. Zestien jaar later is zij het mooiste meisje op het pastorale lentefeest in Bohemen. Prins Florizel van Bohemen wil met haar trouwen en het droevige sprookje krijgt een blij einde. Koning Leontes heeft zo lang getreurd en boete gedaan dat hij zijn gestorven Hermione terugkrijgt. Zij was blijkbaar niet dood. Er is één ding, zegt Shakespeare in zijn sprookjestrant, dat sterker is dan de tijd: ‘grace’, genade, liefde, berouw, afzien van wraak. De man die bij het kerkhof woont komt daar onvermijdelijk terecht en de bloemen groeien uit zijn graf, maar in die wedergeboorte is de tijd uitgeschakeld.

Dat is in het kort het *Winteravondsprookje*, een blij eindigend treurspel, waarin het treurige en het blije, het sprookjesachtige, het wrede en het zoetelijke als het ware onder een stolp zijn gezet. Shakespeare gaat in deze laatste romantische komedies, waarvan dit er één is, niet meer rechtstreeks te werk, zoals in de grote tragedies, maar hij houdt zijn stof op een afstand, hij jongleert ermee, hij behandelt alles met reserve en ironie.

Het spelen van een stuk als *The Winter's Tale* biedt daardoor grote moeilijkheden. Het tragische en het komische staan hier in een andere toonaard dan in de vroegere stukken. Het verhaal moet serieus verteld worden en toch moet ook de speelse afzijdigheid van de behandeling in het spel doordringen. Dit alles leek mij in de regie van Peter Wood uitstekend geslaagd. De decors van Hutchinson Scott waren praktisch en sfeervol. Ik vond alleen het te vondeling leggen van Perdita op een toren, die later op het pastorale feest een bruikbaar en zinvol ding was,

nogal vreemd. Ook het spel was in het algemeen heel goed. Frans van der Lingen was fel en genuanceerd als de jaloerse Leontes: een strakke, sobere, imposante rol. Elisabeth Andersen speelde Hermione met een grote, zachtzinnige waardigheid. Ida Wasserman was als Pauline, de hofdame die de koning de waarheid zegt, welsprekend en geestig. Perdita en Florizel werden met jeugdig vuur gespeeld door Do van Stek en Jules Croiset. Paul Steenbergen, die ook ‘de tijd’ voor zijn rekening had genomen, maakte van de kleine rol van ‘de derde edelman’ een juweeltje van geaffecteerde potsierlijkheid. Antolycus, de opgeruimde marskramer en zakkenroller, werd door Coen Flink met een grandioze verve neergezet.

In een goed klinkende vertaling van Remko ter Laan en met suggestieve muziek van Jurriaan Andriessen is het *Winteravondsprookje* even harmonieus als rijk bewerktuigd ten tonele gebracht.

(1960)

Shakespeare, *De Storm*

De Haagse Comedie heeft met een feeërieke voorstelling van Shakespeare's *De Storm* (*The Tempest*) in de meesterlijke vertaling van M. Nijhoff en onder regie van Cees Laseur een glinsterend steentje bijgedragen tot het Holland Festival. Voor mij bracht deze voorstelling, behalve een vaak exquis amusement, de bevestiging van een tevoren gevormde opinie over dit blijspel. *The Tempest*, volgens de traditie Shakespeare's afscheidsstuk, is niet diepzinnig, filosofisch, wijs of visionnair, zoals zo vaak beweerd wordt. Het is een uiterst oppervlakkig, voor een feestelijk doel in elkaar gezet kijkspel, waarin zoals bij een moderne revue van alles te genieten is op het gebied van kunst en vliegwerk, toverij, jonge liefde, exotische landen, utopische denkbeelden, sensationele ‘wilden’, (sensationeel voor het begin van de 17de eeuw, wel te verstaan), geesten, schipbreuk, allegorische balletjes en een behoorlijke dosis clownerie.

Met een souvereine minachting voor zijn eigen beproefde karakterkunst heeft Shakespeare de personages hol en conventioneel gelaten. De magiër Prospero, die vaak voor een zelfportret van de Bard wordt uitgekreten, is dan wel de zwaarst vermomde beeltenis die er van hem te vinden is. Want afgezien van de zotheid dat iemand die zoveel liever studeert dan regeert zich zo druk maakt om een hertogdom terug te krijgen waarvoor hij nooit aandacht had en het wereldse Milaan verkiest boven zijn Betoverd Eiland, is er ook verder weinig menselijks in deze tovenaar. Ik zie niets anders in hem dan een vertoner van een poppenkast, die men dan ook meer recht doet door met een kinderlijk plezier naar zijn toeren te gaan kijken dan door hem te bejegenen met een op diepzinnigheden afgestemd respect. Natuurlijk, er zijn de bekende citaten, dat wij zulke ‘stuff’ zijn ‘as dreams are made on’ en er is Prospero's afzwering van zijn magie, zijn aankondiging dat hij zijn toverstaf zal begraven en zijn boek verdrinken, waarin men een toespeling op Shakespeare's eigen aftocht naar Stratford heeft menen te vinden.

Van meer belang is, lijkt mij, dat *The Tempest* een résumé van een aantal Shakespeare-motieven inhoudt: de usurpatie uit machtsbegeerte die zo vaak bij hem optreedt en die in *Macbeth* haar puurste verbeelding heeft gevonden keert hier in een blijspeltoonaard terug, evenals het grondmotief uit *Romeo and Juliet* van de liefde tussen kinderen van vijanden. De onstuitbare babbelzucht die Polonius kenmerkt is hier in de hoveling Gonzalo gevaren. Kortom, in *The Tempest* heeft Shakespeare inderdaad een toverdoos opengedaan, waaruit behalve allerlei trucs en grappen ook enige van zijn ernstige motieven te voor schijn komen, maar nu, ontdaan van alle vlees en bloed, tot precies zulke blikken mechaniekjes geworden als zijn andere instrumenten.

Zijn enige bedoeling, zoals hij Prospero in de epiloog laat zeggen, was ‘to please’, te behagen, te vermaken. Laseur heeft zijn regie terecht voornamelijk op die bedoeling gericht. Daarom was Albert van Dalsum voor de rol van Prospero (hoezeer de in deze uitnodiging voor een gastrol opgesloten hommage

ook op zijn plaats is) eigenlijk te zwaar geschut. Noch de tragische, noch de komische mogelijkheden van deze acteur vinden in die rol emplooi. Van Dalsum gaf er overigens zoveel milde, wijze menselijkheid aan mee als maar mogelijk is en hij zei de verzen, zoals te verwachten was, uitstekend, maar vergeleken bij zijn Lear is dit toch wel een povere sinjeur.

De kracht van de voorstelling lag vooral in de verbluffende Ariel die Myra Ward tot leven wist te brengen: een schalkse, dansende luchtgeest die zo vlug was als water en zo vrolijk als mooi weer. De twee snode Macbeth-achtige edellieden waren bijzonder raak getypeerd door Bob de Lange en Pim Dikkers. Verder waren er meer spelkwaliteiten te vinden bij de clowneske figuren - Jan Retèl als de dronken bottelier, Luc van Gent als een geaffecteerde jonker en vooral Luc Lutz als een juweel van een hofnar - dan bij de jeugdige geliefden: Kathenka van der Werff als Miranda en Carl van der Plas als Ferdinand.

Johan Valk was een sterke, grove, maar geen ogenblik vulgaire Caliban: een ware natuurkracht, boosaardig, maar zonder valsheid. Retèl, Lutz en hij vormden een clownesk drietal van een onweerstaanbare aardsheid. Frans van der Lingen was een waardige koning van Napels en Henri Eerens een onuitstaanbaar rechtschapen raadsheer.

De fleurige aankleding van Vesseur had in de schipbreukscène knappe vondsten, maar bezat overigens het nadeel dat de changementen soms te lang duurden, waardoor leemten ontstonden die de bescheiden, sfeer-schilderende muziek van Jurriaan Andriessen niet geheel kon vullen. Deze in alle opzichten feestelijke voorstelling profiteerde verder van de choreografische leiding van Albert Mol.

(1953)

Shakespeare, *Henry VIII*

Londen's ‘Old Vic Company’ heeft alle 36 stukken die op naam van Shakespeare staan in vijf seizoenen ten tonele gebracht. Met

het laatste van deze imposante onderneming, *Henry VIII*, dat tevens als ‘sluitstuk’ van des schrijvers oeuvre te boek staat, is het gezelschap het Kanaal overgestoken om er o.a. in Antwerpen een toneelfestival mee op te luisteren.

The Famous History of the Life of King Henry the Eight is een van de zwakste van de kroniekspelen omdat het zo onsamenhangend is. Dit lange stuk behelst eigenlijk niet meer dan een paar incidenten uit het leven van Hendrik VIII dat bijzonder rijk aan incidenten was. Men hoeft alleen maar aan zijn zes vrouwen te denken om er een vaag idee van te krijgen. Shakespeare laat er trouwens maar twee zien en de tweede, Anna Boleyn (of Anne Bullen zoals zij hier heet) vóórdat zij in ongenade viel. Wat er dan wel in het stuk aan de orde komt is dramatisch niet sterk verbonden. De hertog van Buckingham haat kardinaal Wolsey, de machtige minister van de koning, maar vóórdat hij diens val kan bewerkstelligen, tuimelt hij zelf van zijn hoge zetel. Hij wordt veroordeeld, houdt een roerende rede en zijn kop gaat eraf.

Dan is er de geschiedenis van Katharine van Arragon, Hendriks eerste vrouw, die verstoten wordt, een aantal roerende redevoeringen houdt en sterft. De machtige kardinaal Wolsey die iedereen te slim af is wordt overtroefd en afgezet. Hij houdt een roerende redevoering en sterft. Verder is er het incident met Cranmer, de hervormde aartsbisschop van Canterbury die bijna wordt afgezet maar die door de koning wordt gered. Ook hij houdt een roerende redevoering, maar hij sterft niet, d.w.z. niet in het stuk. Volgens de geschiedenis deed hij het later op de brandstapel. Ten slotte maken wij kennis met koningin no. 2, Anne Bullen, met wie Hendrik vrijt en trouwt en die met veel praal gekroond wordt. Het stuk eindigt met de doop van haar dochter, de latere koningin Elizabeth van wie allerlei fraais voorspeld wordt. Ook Jacobus I, die koning was toen de première van het stuk ging in 1613, wordt profetisch gereleveerd.

Als men nu in aanmerking neemt, dat de kwaliteit van de tekst erg ongelijk is - het is een mengsel van sterke en zwakke passages - dan is het begrijpelijk dat men in de 19de eeuw aan het auteur-

schap van Shakespeare is gaan twijfelen. Tennyson vond dat allerlei verzen klonken als die van Fletcher en sindsdien is het gebruikelijk om de gedeelten die men niet bewondert aan deze jongere tijdgenoot van Shakespeare toe te schrijven. Sommigen halen er nog Beaumont en Massinger bij. Inderdaad is een samenwerking van twee of meer auteurs heel goed mogelijk. *Henry VIII* is duidelijk een gelegenheidsstuk, met veel optochten, fraaie kostumering, maskerades, een rechtszitting, een kroning, enzovoort. Shakespeare had zich al vóór 1613 definitief in Stratford teruggetrokken. Het is dus mogelijk dat op zijn hulp een beroep is gedaan, dat hij een soort van supervisie heeft uitgeoefend en enkele scènes bijgedragen. Hij moet er in elk geval wel bij betrokken zijn geweest, anders hadden zijn collega's het na zijn dood niet opgenomen in de uitgave van zijn verzamelde stukken.

Trouwens, misschien is het drama in zijn geheel een product van zijn omstreeks 1612 tanend talent. Er is bovendien een andere samenhang in het stuk dan de gebruikelijke dramatische. Men vindt een aanwijzing van de bedoeling in de proloog, waar enige malen gesproken wordt over de *waarheid* van het te vertonen schouwspel. Het is bekend uit getuigenissen van tijdgenoten dat het stuk eerst is opgevoerd onder de titel ‘All is True’ en het is opmerkelijk dat de incidenten die de inhoud vormen van het stuk een bepaalde waarheid gemeen hebben, nl. dat de mensen de ene dag rijzen en de andere dag vallen. De machtigste edelen gaan naar het schavot, een slagerszoon wordt kardinaal, leeft als een vorst en wordt weer teruggebracht tot niets, een koningin wordt een eenvoudige vrouw en een eenvoudig meisje wordt koningin.

Deze incidenten volgen elkaar contrasterend op. Alles is waar, d.w.z. er is geen denkbare situatie die niet ook werkelijkheid wordt. Juist het ongelofelijke, juist het onberekenbare is waar. De trotse kardinaal Wolsey die paus had willen worden is pas gelukkig als hij gebroken is en van alle ambities beroofd. En al wordt de ontering van Anne Boleyn niet vertoond, de toeschouwers kennen het tragische lot van Elizabeths moeder te

goed om niet in de praal van haar kroning de bitterheid van haar val te beleven.

Dit alles is niet nieuw bij Shakespeare. Zoals in andere van zijn latere stukken herhaalt hij motieven die hij vroeger gebruikt heeft. Hier staat alleen het hoog en laag van het menselijk lot naast elkaar: schetsmatig, als het ware met een grote slordige kwast geschilderd. De schrijver had niets meer te zeggen. Hij is een echo van zich zelf, hier en daar nog met het oude meesterschap, maar in allerlei fragmenten plichtmatig en ongeïnteresseerd.

Het resultaat was in elk geval een stuk dat in Engeland de eeuwen door op het repertoire is gebleven. Bijna alle grote acteurs hebben Wolsey en Henry VIII gespeeld. De beroemde Mrs. Siddons beschouwde Queen Katharine als het grootste van alle Shakespeare-karakters, omdat het, vond zij, het natuurlijkste is.

De voorstelling van de Old Vic onder regie van Michael Benthall paste geheel in de traditie van grote acteurs met grote solo-prestaties. In het algemeen is dit een gevaar bij Shakespeare. De beroemde passages worden als aria's in een opera apart gezet. Ieder krijgt zijn ‘nummer’, zijn verbluffende virtuoze stunt, incasseert zijn applaus en trekt zich van de rest niets aan. Bij de meeste stukken van Shakespeare is dat onrechtvaardig tegenover die rest en tegenover het geheel dat meer betekent dan op die manier kan blijken. In dit stuk, dat zo los geweven in elkaar zit, geldt dat bezwaar veel minder. Hier is het nl. begonnen om een aantal solo's en om de show.

Die solo's waren veelal perfect. Edith Evans die Queen Katharine was gaf een ontroerende vertolking van een zeldzame kracht. Hier was niet een actrice die de verzen min of meer kundig sprak, maar een vrouw die haar gevoelens blootlegde met haar stem: een klaaglijke, verdrukte, maar uiterst waardige figuur die haar innigheid en haar natuurlijkheid behield tot het einde - zo moet Mrs. Siddons het gedaan hebben en het is begrijpelijk dat Dr. Samuel Johnson elke keer naar het theater hobbelde (zoals hij zei) als zij de rol speelde.

Voortreffelijk was ook Gielgud als kardinaal Wolsey: erg solistisch en bijna zonder op zijn medespelers te letten en daarom

ook vooral indrukwekkend in zijn monoloog. Harry Andrews was Henry VIII: een krachtige, soms hartelijke, soms cynisch-hypocriete figuur, vol schaamte over zijn gedrag jegens Katharine, maar meestal een man die van zichzelf en zijn positie geniet.

De decors en kostuums (van Loudon Sainthill) waren weelderig, maar traditioneel. Het geheel was een reeks grandioze renaissance-taferelen die in de herinnering verbleken als achtergrond van Edith Evans, de stervende koningin Katharine.

(1958)

Ben Jonson, *Volpone*

Jonson was geen man die zich ophield met nuances of halftinten. Zijn komedies zijn moralistische kluchten, waarin de hekeling van menselijke ondeugden door geen greintje toegeeflijkheid wordt verzacht. Hij personifieert de morele gebreken ook niet afzonderlijk, zoals de zoveel ‘beschaafdere’ Molière zou doen die aan de hebzucht, de schijnheiligheid, de wellust, de jaloezie, de misantropie afzonderlijke komedies zou wijden. Hij stopte ze alle tezamen in dit stuk *Volpone*, waarin de hoofdpersoon de hebzucht, de wellust en het mensenhaten voor zijn rekening neemt, de schelm Mosca de schijnheiligheid en alle andere personen dezelfde ongevarieerde hebzucht vertegenwoordigen, terwijl de koopman Corvino ook nog van jaloezie is voorzien.

In *The Alchemist* is Sir Epicure Mammon een met Volpone vergelijkbare figuur, omdat bij beiden de gulzigheid zich zowel in de financiën als in de erotiek openbaart. Maar Sir Epicure is geen misantroop zoals Volpone die een duivels plezier vindt in het ‘pesten’ van de Venetianen - hij is zelf als Levantijn een vijandig gezind vreemdeling - die als aasgieren boven zijn voorgewend ziekbed zweven. Deze mensenhater, die niet de vermomming is van een ‘eerlijk man’ zoals Molière's misantroop, maar een werkelijke sadist, is evenals de andere personages van Jonson een psychologisch aanvaardbare karikatuur.

De koopman Corvino, die zijn vrouw Colomba zo jaloers bewaakt, is binnen deze onbarmhartige logica inderdaad bereid haar eer te offeren voor zijn hebzucht, zoals de oude woekeraar Corbaccio de onterving van zijn zoon riskeert om zich van Volpone's erfenis te verzekeren.

Dat de berekeningen van deze belagers even hard mislukken als die van Volpone is in de gedachtengang van Jonson geen concessie aan een uiteindelijke rechtvaardigheid. De rijkdommen vallen ten slotte in handen van Mosca, omdat hij de slimste is. In luiheid, genotzucht en leugenachtigheid overtreft hij het hele gezelschap, maar hij is een mensenkenner die de zwakheden van de anderen ten eigen bate kan exploiteren.

Deze renaissance-klucht is in haar oorspronkelijke tekst niet gemakkelijk toegankelijk. Jonsons blanke verzen zijn doorspekt met rauwheden en geleerde toespelingen die niet aanbevelenswaardig schijnen voor een modern publiek. De Duitse bewerking van Stefan Zweig en de Franse van Jules Romains liggen, naar men mag aannemen (het programma zwijgt erover), ten grondslag aan de proza-vertaling van Gerard Rekers. Bij gebreke van een nadere verantwoording van deze vertaling zou ik willen volstaan met de vermelding van mijn indruk dat zij een goed bruikbare, sterk verkorte, moderne Nederlandse tekst heeft opgeleverd.

In een geraffineerd decor van Wim Vesseur dat zowel de Venetiaanse renaissance als de barbaarse prachtlievendheid van de Levantijnse nouveau riche globaal en luchtig suggereerde heeft Bob de Lange deze ‘harteloze komedie’ als een lichte, gestileerde klucht zonder grote nadrukken of felle dramatiek doen opvoeren. De scherpe kantjes zijn er op die manier wel een beetje afgehaald, maar het geheel kwam daardoor op een harmonische manier binnen de stijl en mogelijkheden van Het Vrije Toneel.

Bob de Lange zelf speelde Volpone als een verlekkerde dwaas, verstard in een bepaalde malligheid, zonder zich te wagen aan de uitbeelding van de gruwelijker kanten die dit karakter ook bezit. In handen van Ton van Duinhoven werd Mosca een sympathieke schelm, een glad en voortvarend gespeelde handi-

ge jongen, waardoor echter zijn intellectuele superioriteit en de spanning van de op wraak bedachte ondergeschikte parasiet enigszins in het gedrang kwamen.

Een prachtige typering gaf Wim van den Brink als de oude woekeraar Corbaccio, een likkebaardend seniel monster, maar ook Willy Ruys en Eric van Ingen hadden de types van de koopman en de notaris goed getroffen. Nell Koppen was tegelijkertijd gluiperig en hartelijk als de prostituée Canina, Henny Orri zowel dom als fatsoenlijk in de rol van Colomba.

Een fleurige, vlotte en amusante voorstelling.

(1954)

Ben Jonson, *De Goudmaker*

Ben Jonson had met Shakespeare gemeen dat hij van eenvoudige afkomst was en grotendeels autodidact. Maar Jonson staat bekend als een veel ‘geleerder’ man dan Shakespeare; hij was een typische humanist die zijn hand niet omdraaide voor een Latijns gedicht. Tegelijkertijd was hij een ruwe kwant, niet onbekend met de zelfkant van het bestaan. Op jeugdige leeftijd nam hij dienst bij de Engelse troepen die in ons land tegen de Spanjaarden vochten. Misschien heeft hij in die tijd de stof opgedaan voor de scherpe karikatuur die hij in *The Alchemist* van enige Hollandse Calvinistische dominee's tekent.

Jonsons komedies zijn beter geslaagd dan zijn tragedies. Het zijn moraliserende kluchten van een vaak primitieve boertigheid, maar met bijzonder scherpe, karikaturale typeringen. Zij staan dicht bij de commedia dell'arte en missen de mildheid die Shakespeare gewoonlijk kenmerkt volkomen. Jonson vertoont dat mengsel van ‘volkse’ middeleeuwse vitaliteit en renaissancistische geleerdheid dat men ook aantreft bij Lope de Vega en trouwens niet minder bij Hooft en Huygens.

In *The Alchemist* is het Londense straatleven van omstreeks 1600 (het stuk dateert uit 1610) op bijzonder plastische wijze aanwezig. Een butler (Face) maakt van de uitstedigheid van zijn

meester (Love-wit) gebruik om een
charlatan-waarzeggergeestenopwekker-goudmaker, genaamd Subtle, en een meisje van de vlakte (Dol Common) in huis te halen. Het drietal organiseert grootscheepse oplichterijen waarbij de begoocheling van Sir Epicure Mammon, die uit de verwachting van enorme rijkdommen bijna surrealistische fantasieën van macht en lust opbouwt, de centrale plaats inneemt. De onverwachte thuiskomst van Lovewit dreigt roet in het eten te gooien. Als deze heer zich plotseling als super-oplichter ontpopt, worden Dol en Subtle eruit getrapt, maar triomfeert Face. Deze ontknoping is het meesterstukje van de intrige en tevens kenmerkend voor de sombere psychologie van de auteur die eigenlijk alleen maar oplichters om zich heen zag.

Regisseur Hans Tiemeyer die het stuk vertaalde en bewerkte heeft het bij wijze van experiment opgevoerd op een podium (in de grote zaal van het Koninklijk Instituut voor de Tropen te Amsterdam).

De bedoeling was nl. dat het publiek daardoor in rechtstreeks contact zou komen met het spel van de acteurs. Uit de toneellijst naar voren gehaald, zouden zij niet meer als poppetjes op een plaatje, maar als levende mensen een veel machtiger werking op de toeschouwers uitoefenen. Op deze manier, stelde Tiemeyer zich voor, zou er een brug kunnen worden geslagen tussen het toneel en de massa die er nu van vervreemd is.

Het experiment is m.i. niet geslaagd en kon ook niet slagen, omdat deze bonte, maar ijskoude klucht van Ben Jonson niets heeft dat de mensen van vandaag nog beweegt. In zo'n geval maakt het weinig verschil of het spel vlak vóór onze neus of op een paar meter afstand plaats heeft. Voor het contact met de toeschouwer is van veel meer belang wàt er gespeeld wordt dan wáár dat precies gebeurt. Volkstoneel of wat voor toneel dan ook kan alleen maar leven als wat de spelers uitbeelden en zeggen ons aangaat. De manier waarop zij dat doen is belangrijk, maar secundair. Een verklede en gegrimeerde meneer die dingen zegt die mij slechts op een afstand interesseren komt niet werkelijk dichterbij doordat hij tegen mij aan ademt.

Ik heb trouwens zelfstandig ook nog wat geëxperimenteerd door na de pauze achter in de zaal te gaan zitten. Het toneel is er immers niet alleen voor de tweede rij stalles. Alle mogelijke effecten van de dichtbijheid (zoals het onrustige gevoel dat men krijgt door zelf in de spotlights te zitten) verdwenen toen radikaal. Wat ik waarnam was een sprekend schilderijtje zoals bij het gebruikelijke toneel. Het was alleen een schilderijtje zonder lijst en wie zou kunnen volhouden dat schilderijtjes zonder lijst beter zijn dan schilderijtjes met lijst? Men kan alleen zeggen dat de belichting gebrekkiger was en het decor minder doeltreffend opgesteld dan op een ‘echt’ toneel.

Het lijkt mij trouwens dat juist een goede belichting de spelers verder naar voren haalt dan de paar meter van het podium die voor de toeschouwers in het midden of achter in de zaal toch geen betekenis hebben: Het is vooral het voetlicht zelf dat de acteur ‘over het voetlicht’ brengt.

Toch is het heel goed mogelijk dat Tiemeyer gelijk heeft ten aanzien van stukken waarbij wij meer betrokken zijn dan bij dit literair-historisch curiosum. Ik neem aan dat de acteur dan grotere indruk kan maken door van het toneel te stappen. De consequentie van de theorie is m.i. echter niet het Elizabethaanse podium-toneel, maar het ‘theatre-in-the-round’, dat in Amerika tegenwoordig zoveel opgang maakt. Het intieme arenatheater dus, waar niemand ver van de spelers afzit.

Een tweede belemmering voor de bewijskracht van dit experiment was de hoedanigheid van de spelers. Alleen Hans Tiemeyer zelf als Link, de goudmaker (een indrukwekkende, met sombere zwier gespeelde rol) en Anny de Lange als de soepele en schampere deerne ‘Lolletje’ konden ten volle aan de hier gestelde eisen voldoen. Ben Groenier als de butler Face werd niet de sympathieke schelm die hij zijn moest, omdat hij zich voortdurend zichtbaar forceerde en Johan Elsensohn als Sir Epicure Mammon, een in aanleg vermakelijke creatie, leek door de omstandigheden te worden geremd. Van Hans van Meerten zag men een in grime en plastiek knap gestileerde karikatuur van een

Amsterdamse dominee, maar de andere spelers bleven bepaald beneden de maat.

Ik heb mij soms verwonderd over de tekstbewerking van de regisseur. Het recht op bekortingen zou ik hem niet willen ontzeggen, maar het lijkt mij onjuist dat hij ook verlengingen heeft aangebracht. Zo is de laatste scène vóór de pauze, waarin iedereen knielt voor de goudmaker, voor zover ik kon nagaan, een eigen vinding van de heer Tiemeyer. Ik heb zelfs geen bezwaar tegen eigen vindingen, als zij goed zijn. Maar deze was slecht.

Van de vele aangebrachte veranderingen betreurde ik ook (om enkele voorbeelden te geven) dat het eerste deel van het laatste bedrijf dat bij Jonson op straat speelt naar binnenshuis was verlegd en dat het even stormachtige als schurkachtige huwelijk van de huisbaas verdonkeremaand werd, waardoor het hele slot verwaterde.

De regie die een loffelijk tempo bereikt had was niet altijd tegen de verwarringen van sommige massale scènes opgewassen. Een storende fout was het dat de jeugdige tabaksverkoper gespeeld werd als een oude heer met een kaal hoofd, terwijl de toespeling op zijn baardeloze jeugd gehandhaafd was.

Ondanks deze bezwaren had ik toch steeds het gevoel een voorstelling bij te wonen die de moeite van het aanzien waard was, omdat er een grote poging werd gedaan om met de sleur te breken. Het is niet oneervol het doel te missen, als men hoog heeft gemikt.

(1953)

Brederoo, *Moortje*

De voorstelling die in het Holland Festival van 1957 gegeven is van Gerbrand Adriaanszoon Brederoo's klucht *Moortje* is bij de Nederlandse Comedie herleefd. Ton Lutz had weer de regie en men had dezelfde ontwerpen voor decor en kostuums van Nicolaas Wijnberg gebruikt.

Dat decor is heel vertederend voor de minnaars van Amster-

dam: een boogbrug, een grachtje, een 17de eeuws huis en enige nobele torens zwevend op de achtergrond. De kostuums behoren tot de dolzinnigste varianten uit het panopticum van Wijnbergs kakelbonte stijlfantasieën. In dat kader dus dat op zich zelf aangenaam en vermakelijk is: *Moortje.* En *Moortje* is een ratjetoe van een tamelijk flauwe intrige-komedie van Terentius, onstuimige rederijkerij en levendige beschrijvingen van straatscènes waar geen woord Frans bij is. Maar het mengsel is slecht geroerd. Het is pap met klonten. Het typisch-Amsterdamse dat Brederoo in zijn klucht heeft gebracht is er niet in verwerkt, maar er losweg ingegooid.

Telkens onderbreekt een personage de handeling om een uitvoerig verhaal te vertellen dat er gewoonlijk niets mee te maken heeft. Aan de ene kant is die handeling nu ook weer niet zo boeiend dat zij niet onderbroken zou mogen worden, maar de intermezzo's, de monologen, aardig genoeg vaak om te lezen, zijn ongeschikt voor het toneel. En speciaal voor dit toneel dat klaar ligt voor gebeurtenissen en zich als het ware tegen deze voordrachtskunst verzet.

Afgezien van zijn Amsterdamse toevoegsels heeft Brederoo zijn Latijnse voorbeeld, Terentius' *Eunuchus* vrij nauwkeurig vertaald (via het Frans). Hij heeft alleen de ontmande haremslaaf voor wie de minnaar bij Terentius zich uitgeeft om tot de geliefde door te dringen veranderd in een Moorse slavin. Maar verder zat er al een heel stuk ‘ratjetoe’ bij Terentius, die immers zelf al twee Griekse voorbeelden (van Menander) door elkaar had geklutst: de klucht van de eunuch en de klucht van de vleier (*Kolax*).

Daardoor ook vindt men in *Moortje* twee werelden met ieder een eigen middelpunt. Aan de ene kant staat ‘Moy-Aal’ met haar minnaars, in wier huis de list van de pseudo-Moorse slavin zich afspeelt (een erotische wereld), aan de andere kant ‘Kackerlack’, de ‘panlicker’, de heerser in een wereld van vleiers, uitvreters en pochers.

Het weinig homogene stuk van Terentius is door Breeroo dus met nog weer andere ingrediënten opgevuld en het resultaat is zó hybridisch dat men er van alles van kan zeggen, behalve dat

het een goed toneelstuk geworden is. Het is levendig, het is boertig, het is vol met rake, plastische beschrijvingen, het is af en toe ook een klein beetje vervelend. Terecht heeft Lutz hier en daar de rederijkerij wat besnoeid. Maar er had nog wel wat meer afgekund.

Het stuk geeft aanleiding te over tot levendige en grappige typeringen. Van deze gelegenheid is dan ook druk gebruik gemaakt. Kitty Janssen was een heel mooi 'Moy-Aal', snedig, temperamentvol en charmant. En 'Kackerlack' (acht jaar geleden onvergetelijk gespeeld door Hans Kaart) was hij Wim van den Brink in zeer bekwame handen. Hij had aan de brede lachwekkendheid van het personage een fijne ironie toegevoegd. Bijzonder vermakelijk waren ook Paul Cammermans, Henk Rigters en Allard van der Scheer. Willem Nijholt legde een verrassende verve in de rol van de ondernemende Writsart, die zich zo wonderlijk vermomt. Nell Koppen en Mimi Boesnach waren twee sfeervolle volksvrouwen.

Allen tezamen hebben zij (precies drie en een halve eeuw na de première) gezorgd voor een bijzonder levendig, kleurig geheel, een banket van oud-hollandse snaaksheden, niet zonder overdaad, maar daarom ook heel voedzaam voor liefhebbers met een goede eetlust.

(1965)

P.C. Hooft, *Warenar*

Zoals men weet is P.C. Hoofts *Warenar*, de enige klucht in het oeuvre van onze renaissance-dichter, een bewerking van Plautus' *Aulularia*, het spel van de vrek en zijn pot met goud, dat Molière een halve eeuw later het thema leverde voor *L'Avare.* Naast dat blijspel slaat Hoofts *Warenar* een heel pover figuur. Van karaktertekening is vrijwel geen sprake: zelfs de gierigaard onttrekt er zich aan door ten slotte zijn geld weg te geven. Een opvallende zwakheid van het stuk is verder dat Warenars dochter, de spil van de intrige, in het geheel niet ten tonele verschijnt. Dat Hooft

van het toneel weinig begrip had blijkt trouwens ook uit zijn pretentieuzere dramatische werk. Met *Warenar* dat hij in negen dagen geschreven zou hebben had hij voornamelijk financiële bedoelingen. De opbrengst van de klucht moest dienen om de kosten verbonden aan de opvoering van zijn historische tragedie *Baeto* te helpen bestrijden. De literatuurgeschiedenissen nu die elkaar naschrijven dat hij met dit onbeholpen kluchtje zijn meesterwerk op toneelgebied heeft geleverd beweren m.i. onzin. Voor Hooft was *Warenar* niet veel anders dan de klucht van Plautus, ‘naar 's lands gelegenheid verduitst’. In literaire zin was *Warenar* voor hem dus in de eerste plaats een vertaal-experiment en daarom ook een experiment met de taal. Men moet immers in Hooft behalve een lyrisch dichter van een ongewone intensiteit vooral een baanbreker zien op het gebied van de taal. Uit zijn op jeugdige leeftijd gemaakte reis naar Frankrijk en Italië had hij de ambitie meegebracht van het Nederlands een renaissancistische cultuurtaal te maken. Hij heeft zich zowel beziggehouden met de vorming van poëtische modellen als van een nieuw rijk-geïnstrumenteerd proza.

Tussen die bemoeiingen door kan men dan zijn *Warenar* beschouwen als een vluchtig experiment met de volkstaal, die hem vooral als oorsprong en voedingsbodem van zijn kunsttalen interesseerde. Als realistische milieu-schildering van het vroeg-17de-eeuwse Amsterdam is *Warenar* minder geslaagd dan b.v. Brederoo's *Spaanse Brabander.* Hooft bekommert zich niet serieus om mensen en menselijke hebbelijkheden. Hij zet zijn Amsterdamse vertaling van het Romeinse kluchtje pour acquit de conscience in het allegorische kader van een twist tussen ‘Mildheid’ en ‘Gierigheid’ en onderzoekt overigens wat hij met het gewone, alledaagse Hollands dat om hem heen gesproken wordt kan doen in tamelijk kunstloze rijmende verzen. Wat er aan de primitieve boertige dialoog - ‘sappig’ is het verplichte woord - vooral te genieten valt, dat is de virtuositeit in het experiment met de taal, al is de echte virtuoos op dit gebied de nog veel sappiger Brederoo die niet alleen de dialecten kon variëren, maar ook nog de mensen raak schetsen.

De voorstelling van de Nieuwe Komedie onder regie van Johan de Meester was een aanvaardbare interpretatie die vooral waardering verdient omdat er goede resultaten bereikt waren met middelmatig spelersmateriaal. Paul van Gorcum die Warenar speelde trof meer door zijn verzorgde dictie dan door zijn ouderwetse, romantische speeltrant. Henk Votel gaf een aardige, levendige vertolking van de knecht Lekker en Edmond Classen had allure als de bruidegom Ritsert.

Het decor van Johan Greter was een hutspotje van gestileerde en realistische elementen, maar de kostuums van Leontien van Beurden waren alleszins bevredigend.

(1962)

Vondel, *Gysbreght van Aemstel*

Men kan de *Gysbreght* spelen als een declamatiewedstrijd, als een mysterie-spel, als een expressionistische revue, als een reeks historische tableaux en nog op vele andere manieren. Men kan 17de-eeuwse kostuums gebruiken, zoals in Vondels tijd gewoonte was (en men benadert dan het meest de voorstellingswereld van de dichter, zijn barokke combinatie van lokaal epos, huiselijke idylle, monumentale reien en de wonderbaarlijke verschijning van aartsengel Rafaël) en men kan de spelers middeleeuwse pakjes aantrekken uit Gysbreghts eigen dertiende eeuw (maar dan komen de historische fouten van het stuk aan de orde dat in zijn feitelijke grondslag een en al anachronisme is).

Een bevredigende oplossing is er niet. Een 17de-eeuwse, barokke vormgeving zou een kunstmatige, dooie vertoning opleveren, hoogstens interessant voor Vondelkenners. Een streng historische interpretatie die de Amsterdamse nasleep van de moord op Floris V in beeld bracht zou eigenlijk tot ingrijpende tekstwijzigingen moeten leiden, hetgeen ook niet als een bevredigende manier van het opvoeren van een Vondeldrama kan worden beschouwd.

Men kan evenmin zeggen dat deze historische mogelijkheden bijzaak zijn omdat het alleen om de tragedie gaat. Want er is geen tragedie. De *Gysbreght* is een episch gedicht in Vergiliaanse trant, een 17de-eeuwse brand van Troje, waarin Troje Amsterdam heet, maar een innerlijk conflict, een tijdeloos tragisch gegeven ontbreekt. De stof bood er echter ruimschoots gelegenheid toe. Men weet wat Shakespeare met zijn konings-moordenaars uitrichtte. Maar Gysbreght is geen schurkachtige Richard III, geen Hendrik IV, geen Macbeth, geen edele Brutus. Hij is een brave borst die de moord op de graaf al in het begin van het eerste bedrijf uit zijn hoofd zet. Vondel schreef een gelegenheidsspel voor de opening van de Amsterdamse schouwburg en ontweek alles wat er een tragedie van zou kunnen maken, dus ook iedere psychologische waarheid.

Wij zitten aan die *Gysbreght* vast door de traditie. Gelukkig, want zóveel tradities hebben wij niet dat wij deze zouden willen missen.* Gelukkig ook omdat Vondels gedicht zulke weergaloze verzen bevat dat wij ons over de gebreken van het toneelstuk waarin zij voorkomen niet al te zeer behoeven te verontrusten. Maar dat de vormgeving van dit ons dierbare epos, dat niet plaatsbaar is in de 17de eeuw, niet in de 13de eeuw en niet in onze rijd, bijzondere moeilijkheden biedt, lijkt mij buiten kijf.

Johan de Meester heeft een zeer persoonlijk compromis gekozen. Een middeleeuwse kostumering en verder een zeer eenvoudige, moderne enscènering waaruit alle franje, alle overbodigheden geweerd waren. Dit had het nadeel dat de oorlog en de brand, die hier toch belangrijk zijn, onwezenlijk ver af waren. Men kan met krijgsrumoer, trompetgeschal, vuurgloed, gekletter van wapenrustingen e.d. gemakkelijk een overlading krijgen die afleidt van de tekst. Maar een enkele aanduiding van deze achtergrond was m.i. pregnant genoeg geweest. Een volledig weglaten ervan, zoals De Meester deed, maakte alles minder geloofwaardig. Ik geloof dat men beter zonder zicht-

* Noot van 1970. In 1968 heeft men toch maar met die traditie gebroken. Men was er niet bovenuit gegroeid, maar er onderuit geschrompeld.

baar decor kan spelen (zelfs zonder dit sobere, het metselwerk van muren suggererende decor van Nicolaas Wijnberg) dan zonder een geluidsdecor van een enkele fanfare of tromgeroffel, geluiden die immers in hetzelfde gebied thuishoren als het gesproken woord, dat spookachtig klinkt in een geluidloze oorlog.

Tegenover dit nadeel stonden de voordelen van de concentratie op het gesproken vers en de intensiteit van het spel, vooral van Han Bentz van den Berg als Gysbreght en van Ank van der Moer als Badeloch. De gevoelslading van het stuk bereikt haar hoogtepunt in het motief van de echtelijke liefde en die kwam vooral in het laatste bedrijf, in Badelochs verzet tegen de scheiding op aangrijpende wijze tot haar recht. Een nadeel van dit menselijk-emotionele spel dat alle theatraliteit vermeed was dat Bentz van den Berg voor mijn gevoel niet helemaal de allure had van de epische held. De winst aan moderniteit was een verlies aan barokke monumentaliteit.

De poëzie kwam het beste tot haar recht in de vertolking van de bode door Ton Lutz die het meest overtuigend de superioriteit van een geladen eenvoud boven een romantische overdaad demonstreerde. Ook de rei van Edelinghen werd in Lutz' indringend-simpele dictie het indrukwekkendst. Trouwens Ellen Vogel in de rei van Amsterdamse Maegden en Louis van Gasteren in de rei van Burghzaten zegden hun verzen eveneens met gevoelige soberheid. Lous Hensen in de rei van Klaerissen daarentegen gaf te veel toe aan de verleiding om te galmen.

(1954)

Vondel, *Joseph in Dothan*

Joseph in Dothan is een van de menselijkste stukken van Vondel, die in zijn barok, zijn 17de eeuwse theologie en zijn orgelende verzen voor ons vaak zo moeilijk te achterhalen is. Het menselijke erin is de tragedie van de uitzonderlijk begaafde die ergernis wekt om die gaven en omdat hij de lievelingszoon van zijn vader

is. Het is de tragedie van het argeloze individu dat voor zijn uitverkorenheid moet boeten.

Tegelijkertijd laat *Joseph in Dothan* Vondels dubbele gehechtheid zien: aan de klassieke oudheid en aan de bijbelse geschiedenis. De classicus in Vondel zette er het motto boven uit Vergilius' Georgica: 'Infidos agitans discordia fratres' (de tweedracht die broeders aanzet tot verraad). Hij bedoelt ermee dat die tweedracht het gevolg is van ongeloof in overeenstemming met Vergilius' stelling dat wie de landelijke goden kent gevrijwaard is voor zulke rampen als de broedertwist. De gelovige christen in Vondel zag bovendien in het verhaal van Joseph, die door zijn broeders bedreigd werd en als slaaf verkocht, een voorafschaduwing van Christus' kruisiging. Juda, die voor zijn broer Joseph twintig zilverlingen ontvangt van de Arabische vrachtmeester, heet bij Vondel niet zonder reden *Judas.*

Zo vindt men in dit treurspel landelijke lyriek over de herders en de natuur, waarin de stemming wordt voortgezet van de Georgica en tegelijkertijd accenten van het passieverhaal. Onzichtbaar op de achtergrond verheft zich de meer dan levensgrote persoonlijkheid van aartsvader Jacob die door zijn afgunstige, twistende zonen van zijn lievelingszoon wordt beroofd. Voor Vondel is hij tegelijkertijd de oud-testamentische Jacob die bedrogen wordt, de Vergiliaanse godheid die men verzuimt te kennen en God de Vader wiens zoon gekruisigd wordt. In de ontroerende voorstelling die Ruben geeft van Jacobs verdriet kan men ook nog Vondels eigen vereenzelviging met deze vader terugvinden:

> *Och d'ouders telen 't kind en maken 't groot met smart*;
> *Het klene treedt op 't kleed*: *de grote treen op 't hart.*

Behalve deze persoonlijke echo's die vooral verantwoordelijk zijn voor de menselijke kwalieiten van *Joseph in Dothan* hoort men in dit stuk politieke echo's die actuele betekenis hadden in 1640 toen het treurspel geschreven werd. De Arabische karavaan die Joseph gevankelijk wegvoert symboliseert in Vondels verbeelding de Mohammedaanse Turken die in die tijd Europa en het christendom bedreigden:

Zwijg Arabier, *dit's 't oude lied*,
Den rechten Phenix kent gij niet.

Al deze elementen zijn hier in een barokke harmonie samengebracht. In Vondels drama's is het niet ongewoon dat oudtestamentische joden vermengd worden met arcadische Romeinen en met de apostelen van Jezus, terwijl de miskenning van de dichter en het verdriet van de vader meeklinken met het politieke commentaar van de engelen.

Joseph in Dothan onderscheidt zich overigens van andere Vondel-drama's door de genuanceerde karakter-tekening van de personages. Joseph zelf is natuurlijk niet veel anders dan ‘onnozel’, d.w.z. het onschuldige slachtoffer, maar in de bijna nobele, maar falende Ruben, de ruwe Simeon, de doortrapte Levi en de aarzelende Judas heeft hij enkele broeders sterk geprofileerd en door middel van schakeringen contrasten aangebracht die de handeling voortstuwen.

Vondels treurspelen zijn nooit *echte* treurspelen omdat Gods engelen hij hem altijd het laatste woord zullen hebben, ook al voltrekt zich dat, zoals hier, niet in de vertoonde episode. Maar zij zijn soms wel echte *drama's* en dat geldt zeker voor *Joseph in Dothan.* Het is een eenvoudig drama - ondanks de gecompliceerde veelheid van betekenissen - want de psychologie blijft gevangen binnen een beproefd kader. De levensfilosofie van deze dichter kenmerkt zich bovendien door een kinderlijke geborneerdheid, die sommigen weliswaar als verheven of als bekoorlijk beschouwen, maar die voor anderen, tot wie ik mij reken, een hinderpaal vormt om Vondel in zijn geheel te aanvaarden. Zelfs een in zijn oeuvre zo aantrekkelijk stuk als *Joseph in Dothan* in deze bijzondere mooie voorstelling van de Nederlandse Comedie kan mij niet tot een enthousiast Vondelvereerder maken. Ik bewonder hem, maar (om met de I.D.I.L. te spreken) ‘onder voorbehoud’.

De Meester had zich niet beperkt tot het creëren van een reeks schilderachtige taferelen. Er was volop dramatische spanning in de twisten tussen de broers. De moeilijke vermenging van de vijf sprekende en de zes zwijgende broers was met vloei-

ende groepsbewegingen tot stand gebracht: een knappe regieprestatie, al leek het mij niet juist dat twee zwijgende broers bij de beslissing over Josephs lot ontbraken. De Meester vult het toneel eerst geleidelijk en hij laat hier, zoals vaker, het esthetische zwaarder wegen dan de logica van de feiten. Ook leek het mij onjuist om enige tekst te geven aan één van de broers (Napthali) die bij Vondel als ‘zwijgend’ genoteerd staan.

Het contrast tussen de fel-agerende broers en de statige, in hemelsblauw gehulde engelen was indrukwekkend en het leek mij niet onbegrijpelijk dat de regisseur opkomen en afgaan van de engelen had uitgebreid buiten het bestek waartoe de tekst aanleiding geeft. In het eerste bedrijf bleven zij, ongetwijfeld in overeenstemming met Vondels bedoelingen, ook tijdens Josephs monoloog op het toneel. Dat zij aan het eind van het tweede bedrijf blijven toeven om Josephs begroeting van zijn broeders in III bij te wonen, had het voordeel dat een bruuske onderbreking voorkomen werd, maar de regisseur had kennelijk geen raad geweten met het probleem hoe hij die engelen nu weer weg zou krijgen. Na twintig of dertig verzen van Joseph aangehoord te hebben laat hij ze nu afdruipen alsof zij zeggen wilden: ‘Wij vinden 't wel interesssnt, maar deze jongen is zo lang van stof dat wij tot onze spijt niet langer kunnen blijven’. Het is m.i. dan ook niet juist om de abrupte overgang van II naar III te willen verdoezelen.

Bij een schrijver als Shakespeare is de indeling in bedrijven vaak van latere datum en vrij willekeurig. Men mag er overheen spelen. Voor Vondel daarentegen was die indeling een essentiële vormkwestie. Als hij een bedrijf had afgesloten met een zang, een tegenzang en een toezang van de engelen, dan was het uit, dan volgde een caesuur, vóórdat het volgende bedrijf begon. En als aan het eind van dat bedrijf de rei van engelen opnieuw voor een afsluiting moest zorgen, dan was het niet de bedoeling dat zij al een tijdje van te voren kwamen rondneuzen om b.v. met Ruben te kijken of Joseph nog in de put zat. Dat gebeurde namelijk in deze voorstelling. In Vondels idee verschenen de engelen als apotheose van de handeling, maar zij namen er niet aan deel.

Ik geloof niet dat het juist is om Vondels strenge vormen met realistische toetsen te verzachten.

Een overeenkomstig bezwaar heb ik tegen het m.i. overbodige changeren, hoe snel en gemakkelijk dit ook in zijn werk ging. Het verhaal speelt op twee plaatsen: bij de put en op enige afstand van de put. Uit Vondels tekst kan men opmaken dat hij één toneel veronderstelde met een put en dat hij het aan de fantasie van de toeschouwers overliet om daarin soms de plek bij de put, soms een andere plek te zien. De Meester echter vond het nodig om de put te laten komen en gaan, waarvoor het toneel telkens donker moest worden en er dus een caesuur moest worden ingevoegd waar er geen hoorde.

Consequent was de regisseur overigens allerminst in dit realisme. Zowel Joseph als Ruben moet een monoloog uitspreken als zij op de bodem van de put zijn. De Meester liet ze dat doen *naast* de put in een smalle lichtbundel. Ik vond dat een uitstekende vondst, want het gebrul van een onzichtbare speler is het tegendeel van expressief en de toeschouwer begreep zonder moeite dat de lichtbundel een ogenblikje de put voorstelde. Maar zo zou hij ook zonder moeite begrepen hebben dat een put die genegeerd wordt er niet is.

De geopperde bezwaren zijn echter van ondergeschikte betekenis. Het zijn niet zozeer fouten als wel afwijkende opvattingen van de regisseur die ik kritisch signaleer in het besef dat zij heel goed verdedigd kunnen worden. Als geheel was de voorstelling vol sfeer, vol spanning en van een grote, nobele allure.

Johan Schmitz die een onvolprezen Vondel-acteur is was als Ruben even fors als teder zonder één ogenblik het Vondeliaanse vers te kort te doen. Verrassend goed vond ik Ramses Shaffy als de weifelende, gespleten Judas. Joop Admiraal was een lyrische en aandoenlijke Joseph. De grove Simeon werd met kracht vertolkt door Johan Fiolet en de geslepen Levi met felheid door Eli Blom.

De rei van Engelen werd plastisch bijzonder fraai uitgebeeld door Frans 't Hoen, Tom van Beek en Peter Oosthoek, wier

dictie bovendien heel verdienstelijk was. De Arabische vrachtmeester werd suggestief gespeeld door Paul Huf.

Het sobere decor van Wim Vesseur (een rond hellend speelvlak met een facultatieve put en een zonnig horizondoek), zijn fraaie kostuums en de illustratieve muziek van Lex van Delden (uitgevoerd door leden van het Danzi-kwintet) hadden een belangrijk aandeel in de expressiviteit van deze voorstelling.

(1960)

Vondel, *Joseph in Egypten*

Op Vondels naam staan drie treurspelen gewijd aan de oudtestamentische Joseph: over de afgunst van zijn broers, die hem naar het leven stonden en als slaaf verkochten, handelt *Joseph in Dothan* dat uit dezelfde tijd (1640) dateert als het tweede stuk waarin de geschiedenis met Potiphars huisvrouw aan de orde komt, *Joseph in Egypten.* Het derde stuk, waarin Joseph als onderkoning van Egypte zijn zoete wraak neemt op zijn broers, is de vijf jaar eerder door Vondel vervaardigde *vertaling* van Hugo de Groots in het Latijn geschreven drama *Joseph of Sofompaneas*, ook wel genoemd *Joseph in 't Hof.* In de 17de eeuw heeft men herhaaldelijk twee van deze stukken gezamenlijk gespeeld. Sinds 1653 werd het gebruik ze alle drie op één avond aan de schouwburgbezoeker voor te zetten.

Dat lijkt een hele kluif, maar de combinatie moet veel aantrekkelijks hebben gehad. Als één geheel gezien is de Joseph-trilogie een merkwaardige cyclus, waarin de held enige malen ten onder gaat en weer verrijst. Hij wordt in de put geworpen en er weer uitgehaald, hij wordt als slaaf verkocht en komt tot aanzien, hij wordt in een kerker gesmeten en ten slotte tot een duizelingwekkende hoogte verheven. In deze gedaante combineert het driedelige drama de eigenschappen van een religieus ritueel (dood en opstanding) met die van een blij eindigend sprookje. Bovendien heeft men bij deze schikking ongetwijfeld bekortingen aangebracht die de dramatische werking van de stuk-

ken moet hebben versterkt. Zij zijn geen van drieën bijzonder lang, maar wel te lang in verhouding tot de handeling die zij bestrijken.

Vooral het tweede stuk, *Joseph in Egypten*, dat de Nederlandse Comedie afzonderlijk ten tonele heeft gevoerd, lijdt aan dat euvel. Het is daardoor ongetwijfeld zwakker dan *Joseph in Dothan*, waarvan hetzelfde gezelschap vorig jaar een veel boeiender voorstelling heeft gegeven. Aan *Joseph in Egypten* ligt een magere anekdote ten grondslag die Vondel nogal kunstmatig over vijf bedrijven heeft gerekt. Ik kan mij voorstellen dat het stuk, dat nu een nadruk krijgt en een aandacht vraagt waartegen het niet goed bestand is, bekort en als episode tussen de beide andere geplaatst, veel aanvaardbaarder zou worden. Men zou Joseph wederom ontmoeten als het onschuldige slachtoffer van zijn deugd, op een andere manier dan in het eerste deel, om hem vervolgens in het sluitstuk te zien triomferen over zijn familie en over de perikelen van de liefde.

Speelt men echter *Joseph in Egypten* als een zelfstandige tragedie, dan valt het volle licht op de gebrekkige, ongenuanceerde psychologie en op de afwezigheid van werkelijke tragiek. Josephs standvastige kuisheid is onhelder gemotiveerd. Hij verwijst nu eens naar zijn plichten tegenover zijn weldoener en vaderlijke vriend Potiphar, dan weer beroept hij zich op de zedelijke verwerpelijkheid van overspel, maar men krijgt het gevoel dat hij pas oprecht is, als hij verontwaardigd uitroept: ‘komt gij om mijn kroon, mijn kuisheid te belagen...’ Deze Joseph maakt de indruk veel meer om zijn eigen volmaaktheid bekommerd te zijn dan om de gevoelens van Potiphar, terwijl hij voor de hartstocht van diens huisvrouw, door Vondel Jempsar genoemd, alleen maar verachting en afschuw aan de dag legt. Deze Jempsar is bovendien een mengsel van een frivool wezentje, belust op avontuurtjes en een nobele vrouw die verzengd wordt door een grote passie.

De kwestie is, lijkt mij, dat Vondel het vrij simpele bijbelverhaal heeft aangelengd met elementen ontleend aan de klassieke tragedie van Hippolytus, de zoon van Theseus, die soort-

gelijke moeilijkheden als Joseph ondervond van Jempsar te lijden had van zijn stiefmoeder Phaedra. Vondel was niet alleen vertrouwd met het desbetreffende drama van Seneca dat hij had vertaald en uitgegeven onder de veelzeggende titel *Hippolytus of Rampzalige Kuisheid*, hij had zich ook verdiept in de tragedie die Euripides aan dit onderwerp had gewijd. De ‘Voester’ die hij als koppelaarster laat optreden ten behoeve van Jempsar komt dan ook niet uit Genesis, maar uit Euripides en Seneca. Euripides had een belangrijke functie voor dit personage omdat zijn Phaedra veel te beschroomd was om rechtstreeks voorstellen te doen aan Hippolytus. Voor een overeenkomstig doel zou Racine haar later nodig hebben, nl. om de laaghartige wraak te bedenken die bij een in wezen edele vrouw als Phèdre niet paste.

Vondels Jempsar daarentegen is noch beschroomd noch edel. Haar verliefdheid op Joseph is geen tragische hartstocht, maar een onder het vergrootglas gelegde gril. Haar ‘Voester’ die haar noch in onbeschaamdheid noch in laaghartigheid iets leren kan leeft dan ook in een dramatisch niemandsland. Vondel interesseert zich heftig voor *begrippen* als kuisheid en onkuisheid en hij gebruikt zijn virtuoos dichterschap om die begrippen plastisch en klankrijk uit te beelden. Jempsar en Joseph zijn er de geschematiseerde personificaties van, wat heel iets anders is dan tragische personages. De kwestie ‘to bed or not to bed’ vormt wel hun conflict, maar is voor geen van beiden een werkelijk probleem.

De voorstelling onder regie van Johan de Meester leed onder de moeilijkheid dat de spelers moesten doen alsof zij met een tragedie bezig waren die kennelijk ontbrak. Ellen Vogel als Jempsar had de houding en de fatale allure van een Phèdre zonder dat de rol daaraan ten volle beantwoordde. De keuze van deze prachtige, sfeervolle actrice voor de rol van dit kleine, wellustige wezentje is m.i. tekenend voor een misverstand bij de regisseur, waaraan trouwens Vondel niet geheel onschuldig is. Tom van Beek was een fiere Joseph met een heldere dictie, wiens spel echter op beslissende momenten naar het melodramatische zweemde. Alleen Johan Schmitz, die een bewonderswaardige

affiniteit tot Vondelteksten heeft, was als Potiphar een geloofwaardig personage. Lous Hensen als Voester balanceerde onduidelijk tussen wulpsheid en vulgariteit. In de rei van Engelen trof Peter Oosthoek als een bekwaam verzenzegger.

Deze Engelen waren overigens zeer royaal in textiel gehuld, in tegenstelling tot de drie 'Staatjoffers' die vrijwel niets aan hadden ('de enige drie open doekjes' hoorde ik iemand zeggen). Deze staatjoffers zijn Jempsars dienaressen of gezelschapdames. Johan de Meester moet gedacht hebben dat zij als de resultaten van een vrijwel voltooide striptease het contrast tussen de frivoliteit van Egypte en Josephs kuisheid fraai tot uitdrukking zouden brengen. Wel, zij deden het fraai, dat moet worden toegegeven, maar overigens leek de gedachte mij een misvatting. Er moet toch nog een verschil in het oog worden gehouden tussen een luchthartige gezindheid (die trouwens niet bijzonder kenmerkend is voor Potiphar, de waardige heer des huizes) en de sfeer van music-halls of tempelprostitutie.

Het fraaie decor van Wim Vesseur (dat echter de beslotenheid miste waarin heimelijke verleidingsscènes thuishoren) en de expressieve muziek van Lex van Delden konden uiteraard de dramatische tekortkomingen van dit treurspel niet verbloemen.

Vondel is een groot dichter, maar als toneelschrijver een omstreden figuur met hartstochtelijke verdedigers en even fanatieke verguizers. Ik reken mij tot geen van beide partijen, maar ik ben telkens vooral benieuwd naar de argumenten van de verdediging. Deze voorstelling van *Joseph in Egypten* leek mij niet zo'n sterk pleidooi voor een deze keer opvallend zwakke zaak.

(1961)

Vondel, *Maria Stuart*

Een mooie, zéér verzorgde voorstelling van Vondels *Maria Stuart.* Frits van Dijks regie was er in geslaagd alle eer te geven aan Vondels verzen zonder te pogen dit ondramatische treurspel

te dramatiseren. Men moet, lijkt mij, beginnen met *Maria Stuart* te nemen voor wat het is: een lijdensverhaal van een ‘gemartelde majesteit’, waarbij de pas tot het katholicisme overgegane dichter zich zo fel partij voelde dat van een tragedie, waarin ‘het gelijk’ evenwichtiger over de tegenstanders is verdeeld, ook naar zijn eigen inzicht geen sprake kon zijn. De executie van de katholieke koningin der Schotten was voor hem het symbool van het verfoeilijkste onrecht dat in zijn wereldorde denkbaar was. ‘Gemartelde majesteit’, in deze woorden lag voor Vondel het treurspel der wereld besloten. In een tijd, waarin het ter dood brengen van rebellen of vermeende rebellen aan de orde van de dag was, kon de onthoofding van de naar algemene bekendheid allerminst zo onschuldige vorstin een man als Vondel alleen dáárom zo diep schokken, omdat zij ‘een gezalfde’ was, een majesteit die deel had aan die grotere, goddelijke Majesteit die zij vertegenwoordigde.

Voor Vondel was een koningin letterlijk onschendbaar; haar dood was een weerspiegeling van Jezus' kruisdood en zoals zijn katholiek worden een erkenning betekende van de onaantastbaarheid van de oude hiërarchie, zo was de executie van de katholieke koningin de meest volstrekte ontkenning van die hiërarchie. Vandaar dat zijn ‘koninklijke Kruisheldin’ van alle historische smetten werd gezuiverd, dat de oorsprong van haar geslacht van monarchen bijna twee duizend jaar werd vervroegd - samenvallend met het einde van Alexander de Grote's tijd, preciseert de dichter trouwhartig - vandaar ook dat er voor tragiek geen plaats was, maar alleen voor een relaas van haar lijden en voor haar verheerlijking.

Volkomen terecht heeft Van Dijk dit relaas dan ook *statisch* geregisseerd als een reeks van tableaux vivants, waarin gekostumeerde personen de bijbehorende verzen reciteerden. Alleen op die manier kon het grootse pathos van deze in een barokke vorm geklede hartekreet tot zijn recht komen en voor de toeschouwer die iedere gedachte aan handeling, aan psychologisch bestaanbare mensen, aan spanning ook, liet varen was dit pathos ook geheel aanwezig. Het enige contrast in tempo met de traag

verlopende declamatie vormde het snel en klemmend gesproken theologisch twistgesprek dat Melvin die de koningin verdedigt in het derde bedrijf voert met de graven die het vonnis komen voltrekken.

Behalve dit verantwoorde en goed werkende contrast had de regisseur m.i. een tegenstelling moeten scheppen tussen de avond en de nacht vóór de executie (I, II en III) en de daarop volgende ochtend (IV en V) door een andere belichting te gebruiken. Er is in de tekst een duidelijk onderscheid tussen de stemming van angst, twijfel en hoop die de nacht kenmerkt en de combinatie van katastrofe en triomf in de ochtend dat door het gelijkblijvende licht werd verwaarloosd.

Charlotte Köhler was een in alle onderdelen beheerste, koninklijke Maria Stuart, die de moeilijke tekst volkomen doorleefd heeft gezegd en tegelijk doorzichtig gemaakt. Zij liet daarbij zowel het vers als de emotie recht wedervaren en bleef op één hoog niveau, zonder inzinking.

Krachtig en gevoelig was de declamatie van de rei van staatjofferen door Nell Knoop, Fientje Berghegge en Georgette Reyewski, al had men soms het gevoel, evenals bij de overigens door Frits van Dijk met bewogenheid gespeelde lijfarts Burgon, dat een te grote nadrukkelijkheid een overdreven vertraging opleverde.

(1952)

Vondel, *De Leeuwendalers*

De Leeuwendalers van Joost van den Vondel, door hem aangeduid als ‘lantspel’, is een allegorische pastorale, geschreven ter viering van de vrede van Munster. Het is een geliefd spel voor amateurs en voor de open lucht. Het publiek dat de Grote Schouwburg in Rotterdam-Zuid niet helemaal vulde was zo gelukkig om dit vredesspel binnenshuis door voortreffelijke beroepsspelers te zien opgevoerd, nl. door de Antwerpse sectie van het Nationaal Toneel van België. De voorstelling die gere-

gisseerd was door Ben Royaards werd gegeven ter viering van het tienjarig bestaan der afdeling Rotterdam van het Comité van Belgisch-Nederlands-Luxemburgse Samenwerking.

Dat betekende: autoriteiten, genodigden en een, in verband met de tijdsomstandigheden, gematigd feestelijke stemming. *De Leeuwendalers* is door de Vlaamse gasten vakkundig ten tonele gebracht, maar in een trant en een aankleding die weinig verschilde van hetgeen dertig of misschien ook zestig jaar geleden al gebruikelijk was. Men kan dan ook niet zeggen dat de conventionele vormgeving van deze voorstelling bijzonder boeide, een persoonlijke visie van de regisseur toonde of het uitzicht opende op enig nieuw aspect.

De vertolking die de meeste aandacht trok werd gegeven door een uit Rotterdam afkomstige herdershond, die de rol speelde van windhond van de maagd Hageroos. Hij was à l'improviste ingevallen voor een Belgische soortgenoot die zijn poot had gebroken. Nu kon men waarnemen dat Vondels mooiste verzen geen stand hielden tegen het spontane en natuurlijke spel van dit dartele dier. ‘Het schone van natuur passeert toch alle konst’, zei Breeroo al. In overeenstemming daarmee sprong deze hond vrolijk over het toneel, snuffelde nieuwsgierig aan het hoofd van de souffleur, blafte boos tegen het getoeter van de jachthoorns en staarde als een geboren clown met een verbaasd pokerface de zaal in, als het voor hem onzichtbare publiek plotseling in gelach uitbarstte.

De hond was subliem, maar ook gênant, want hij leerde ons de diepste betekenis van een ‘cynisch’ gedrag: hij was onschuldig en schaamteloos tegelijk. Hij reageerde anders op de bekoorlijke Jet Naessens dan op Ben Royaards, die gekostumeerd was als Adelaert. Hij was helemaal niet gekostumeerd en hij demonstreerde een begrijpelijke voorkeur, zoals niemand onzer hem op het toneel van de Grote Schouwburg in Rotterdam-Zuid ten overstaan van de burgemeester en de Belgische consul zou durven nadoen.

De hond was zó cynisch dat hij Vondel wegvaagde. Wij weten allemaal dat Vondel een groot dichter is, maar bij dit pure cy-

nisme zakte hij in elkaar. Men moet voor Vondel altijd enige weldenkendheid meebrengen, enige hooggestemde cultuurbewustheid. Ik had het allemaal bij mij en ook nog de complete tekst van *De Leeuwendalers* in de uitgave van Mr. J. van Lennep, herzien en bijgewerkt door J.H.W. Unger. Maar ik kan U niets vertellen over de dramatische werking van sommige verhalende gedeelten, over Vondels relatie tot de klassieken, over zijn ontleningen aan Tasso's *Aminta.* Ik kan hoogstens vermelden dat de dichter aankondigt dat hij de god Pan op het toneel brengt ‘dewijl de veerijckheit der Nederlanden een Veegodtheit vereischt...’ maar dat Ben Royaards Pan juist niet op het toneel bracht, maar zijn kwatrijntje liet spreken door een schorre luidspreker. En dat Pan, machtiger dan Ben Royaards, machtiger ook dan Vondel, er tòch was in de gedaante van die kwispelstaartende hond.

(1956)

Vondel, *Lucifer*

De voorstelling die de Nederlandse Comedie heeft gegeven van Vondels *Lucifer* is een krachtig pleidooi geworden voor dit barokke theologische en symbolische dichtwerk, waarvan men zich had kunnen afvragen of het nog toegankelijk is voor een hedendaags publiek dat zoveel beter vertrouwd is met aardse dan met hemelse oorlogen. Onder regie van Johan de Meester had het treurspel een duidelijke gestalte gekregen en een sterke, boeiende beweging, die men in dit milieu van engelen misschien het best als ‘wiekslag’ kan aanduiden. Het was geen onovertrefbaar gave voorstelling, maar wel een voorstelling met een aantal mooie rollen en enkele gespannen en ontroerende taferelen.

Lucifer is tweeërlei: een antwoord op de vraag waar het kwaad in de wereld onder Gods bestuur vandaan komt, een verbeelding dus van het hemelse drama dat aan Adams val, ‘der treurspelen treurspel’, is voorafgegaan. Het is tevens een morele gelijkenis

met een aardse, politieke toepasselijkheid, een verheerlijking van de legitimiteit en een vervloeking van opstand tegen het gezag.

De weigering van de aartsengel Lucifer om de bevoorrechte positie van de mens, geschapen naar Gods beeld, te aanvaarden, is een christelijke legende die Vondel bij enkele kerkvaders had aangetroffen. De dichter preciseert: hovaardij (wat hij 'staatzucht' noemt) en nijd hebben Lucifer en zijn aanhangers tot hun opstand gebracht, aangewakkerd door een mededeling van de aartsengel Gabriël over het toekomstig mens-worden van God. Door de verzoenende tussenkomst van Rafaël wordt Lucifer bijna nog van zijn rebelse plannen afgebracht, maar de oorlog is niet meer tegen te houden. Onder aanvoering van Michaël brengen de hemelse heirscharen een vernietigende nederlaag toe aan Lucifer en de zijnen, die dan hun geweldige 'val en neersmack' uit de hemel maken. Uit wraak organiseert de gevallen engel de erfzonde in het paradijs om te beletten dat de mens in de hemel komt. Aan de afkondiging van zijn straf verbindt de Godheid bij monde van Gabriël de belofte van de Verlosser, die de Slang 'het hooft zal pletten'.

Vondel heeft de bovenmenselijke proporties, de bovenmenselijke atmosfeer van zijn engelen steeds gehandhaafd, indien men althans de aanwezigheid van zulke menselijke ondeugden als afgunst en eerzucht bij deze onstoffelijke geesten aanvaarden wil. Maar tegelijkertijd speelt het hemelse drama zich als het ware door een spiegelwerking af als een aards conflict. Het projecteert zich zelf in politieke en militaire termen. Lucifer, de 'morgenster', die op zijn vurige door leeuw en draak getrokken wagen het licht aan de hemel ontsteekt, is zoiets als een minister van elektriciteit die revolutie maakt, omdat hij zich door een ander gepasseerd voelt. Vondel heeft daarbij ongetwijfeld aan actuele politieke gebeurtenissen gedacht. Niet in die mate, dat het treurspel een allegorie is en dat hij, zoals Van Lennep, Alberdingk-Thijm en Van Vloten beweerd hebben, met Lucifer Willem de Zwijger en met de voorgetrokken mens de kardinaal Granvelle heeft bedoeld, maar wel dat hij met zijn opstandige 'stedehou-

der' een voorbeeld heeft gesteld voor allen die zich aan het wettig gezag vergrijpen, waarbij hij in het bijzonder Cromwell of Wallenstein op het oog kan hebben gehad. In 1654, toen Vondel de *Lucifer* schreef, is een gedachte aan de Vader des Vaderlands zelfs niet uitgesloten, omdat de dichter een Roomse ijveraar was geworden, die zich niet ontzag zijn treurspel op te dragen aan de Duitse keizer Ferdinand III, de grote voorman van de contrareformatie. Het is alsof Vondel het betreurt dat de Nederlanden bij de vrede van Munster aan het oppergezag van deze landheer onttrokken waren.

Men krijgt dan ook de indruk dat de protesten van de Amsterdamse kerkeraad tegen 'Luisevaers treurspel', die op theologische gronden berustten, ook door een gevoel van politiek onbehagen waren beïnvloed. Hier sprak immers een extreme minderheidsopinie, een 'reactionair', zou men kunnen zeggen, die tegen de tijd oproeide.

Wat dit merkwaardige toneelwerk na drie eeuwen nog opvoerbaar maakt, is zeker niet deze theologische en politieke achtergrond, maar twee andere dingen: in de eerste plaats Vondels meesterschap over de taal, de barokke pracht van zijn alexandrijnen en de vervoerende lyriek van zijn reien, die op zichzelf een toneel al kunnen vullen; in de tweede plaats zijn respectabele, onwrikbare persoonlijkheid die, lijkt het, in zijn sympathieke schildering van Lucifer iets heeft geopenbaard van een door hem zelf gevoelde verleiding door 'nijd en staatzucht' waaraan hij weerstand heeft geboden juist met die hartstochtelijke verering van de hiërarchie.

Johan de Meester heeft de geest van dit stuk treffend belichaamd in een italianiserende barok: een weidse pracht van engelenkostuums tegen een gestileerde sterrenhemel op een speelplan van een eenvoudig plateau met enkele treden dat ruimte voor symmetrische formaties en bewegingen bood. Johan Schmitz was een indrukwekkende Lucifer. Hij is een prachtig zegger van het Vondeliaanse vers en zijn uitbeelding van de tragische aartsengel was majestueus en hartstochtelijk bewogen.

Een hoogtepunt was zijn scène met de voor inkeer pleitende

Rafaël die door Lous Hensen met een ontroerende innigheid en technisch meesterschap werd uitgebeeld. Van Ko van Dijk zag men een satanische Belzebub, grandioos en huiveringwekkend gespeeld. Apollions relaas over de aardse geneugten der mensen werd uitstekend gebracht door Henk van Ulsen, Eli Blom was een plastisch fraaie Belial en André van den Heuvel was als Gabriël krachtig en ‘angeliek’ tegelijkertijd.

De rei van Engelen vond ik teleurstellend. Deze verzen, die tot Vondels innigste behoren, werden te statisch, te traag-scanderend, te weinig ‘bevlogen’ gezegd. De Luciferisten daarentegen hadden in Bob Goedhart een vurig-sombere aanvoerder en de bewegingen van zijn oproerige geesten waren een gelukkige uitbeelding van hun boze, duistere droefheid. Frans 't Hoen als Michaël was een martiale verschijning, maar de verzen kwamen in zijn mond niet tot leven. Henk Rigters had als Michaëls schildknaap Uriël het lange relaas van de hemelse veldslag te doen: een verschrikkelijk moeilijk bodeverhaal dat Rigters knap, maar te druk van gebaar vertelde. Hij had een schild en een vlammend zwaard in de hand (waarmee hij later Adam en Eva uit het paradijs moet verdrijven) en hij had blijkbaar niet bedacht dat zijn bewegingen, verlengd met die instrumenten, te zwaar en voor stervelingen te angstaanjagend werden om lang naar te kijken.

De kostuums van Doeve waren in principe heel fraai, maar de gestileerde vóór aan de schouder gedragen vleugeltjes leken te veel op insignes van de Nederlandse Spoorwegen. De rei van engelen deed even denken aan een sportief clubje van K.L.M.-stewardessen. De gestroomlijnde helmen van de Luciferisten vielen bepaald uit de toon. Maar dit zijn bezwaren tegen details die geen afbreuk kunnen doen aan de stijlvolle indruk van het geheel.

Wat de regie ook verweten mag worden is het te kleine aantal engelen en luciferisten, waardoor de suggestie werd gewekt dat de hemelbevolking in haar geheel met de zaak niets te maken had. Met meer figuranten, met een talrijker te hoop lopen van loyale en oproerige geesten, was het kosmische formaat van het

conflict beter tot zijn recht gekomen. Hemelse heirscharen moeten toch wel uit meer dan anderhalve engel bestaan.

De muziek van Lex van Delden ten slotte, uitgevoerd door het Nederlands Kamerkoor en enkele instrumentalisten onder leiding van Felix de Nobel (mechanisch gereproduceerd) bleek een zeer bruikbare ondersteuning van atmosfeer en handeling. De verzen der reien werden begeleid met sterk op de achtergrond gehouden koorzang en verder waren er fanfares en andere geluidsillustraties bij de strijd waarvan de wenselijkheid door de tekst wordt voorgeschreven. Het was een geluidsdecor dat zijn dienende functie voortreffelijk vervulde.

(1956)

Vondel, *Adam in Ballingschap*

Het gezelschap van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel heeft in Haarlem een verdienstelijke voorstelling gegeven van Vondels *Adam in Ballingschap*, een drama dat lange tijd op ons toneel niet is gespeeld. Het stuk had trouwens, toen Royaards het in 1908 voor het eerst ten tonele bracht, bijna 2½ eeuw ongespeeld gesluimerd.

Theologische bezwaren hebben dit treurspel in Vondels tijd van het toneel gehouden. Men vond dat het niet te pas kwam een vertoning te maken van de engelen Gods, het paradijs en de eerste mensen. Misschien heeft ook wel het toneeltechnische bezwaar gegolden dat de eerste drie bedrijvan van ‘Aller treurspelen treurspel’ (zoals Vondels ondertitel luidde) geen dramatische actie brengen, maar wel veel lyriek, veel theologie en langdradige discussies tussen duivels. Misschien heeft ook het probleem van de kostumering een beletsel voor de opvoering gevormd. De paradijselijke naaktheid, die tegenwoordig wel in music-halls gebruikelijk is, wordt in de serieuze schouwburgen immers niet getolereerd. En juist in dat opzicht zou men nu eens door de bijbelse waarheid te volgen iets substantieels voor Vondel hebben kunnen doen.

Vergeet het maar. Adam en Eva droegen in deze Vlaamse versie lange witte gewaden en na hun ‘val’ groezelige groene pakjes. Dat alleen de bedrijven 4 en 5 dramatisch iets betekenen, een ‘werking’ hebben op het toneel, mag men de Vlaamse spelers niet verwijten. Zij hebben ook op de eerste drie bedrijven hun best gedaan, al waren zij niet allemaal volmaakte verzenzeggers.

Vondel heeft drie stukken geschreven over de oorsprong van het kwaad in deze wereld. In *Lucifer* is er opstand in de hemel, waaruit de muitende engelen, voortaan duivelen geheten, gebannen worden. Zij behalen hun eerste overwinning in *Adam in Ballingschap* door de eerste mensen te verleiden tot het overtreden van Gods wet. In *Noah* wordt vrijwel het gehele menselijke geslacht, dat volgens de duivelse toeleg de wetten opnieuw overtreden heeft, verdelgd. Maar tegenover het kwaad stelt Vondel telkens een voorafschaduwing van de komende genade.

Dit is, in hoofdlijnen, het gebouw dat Vondel in deze trilogie probeerde op te trekken. In dramatische zin vormen deze stukken een anticlimax. *Lucifer* is het sterkste. *Adam in Ballingschap* dat Vondel schreef toen hij 77 jaar was is ten dele ondramatisch, maar in dat ondramatische deel toch nog vol lyrische bekoorlijkheden. *Noah*, vrucht van zijn tachtigste jaar, is zwak in meer dan één opzicht.

Adam in Ballingschap is een mengsel van leerstelligheid, naïeveteit en barokke verbeelding. Die drie elementen zijn in de regie van Jo Dua en in de decors en kostuums van Harry Wich goed tot hun recht gekomen. Senne Rouffaer was een technisch zeer vaardige, lyrische, naar het weke neigende Adam. Vera Veroft had als Eva een moeilijke strijd te voeren met de alexandrijnen. Van de andere spelers was Jeanne Geldof als Belial, die Eva verleidt in de gedaante van de slang, verreweg de beste. Weliswaar gaf haar rol haar de beste speelkansen, maar zij muntte ook uit in het moeilijke ambacht van het verzenzeggen.

(1965)

Fockenbroch, *De Min in 't Lazarushuis*

W.G. van Focquenbroch, een geestig en zelfstandig dichter, stond buiten de literaire kringen van zijn tijd, de 17de eeuw. In de handboeken wordt hij genegeerd en gebagatelliseerd. Zijn geboorte- en sterfjaar worden opgegeven als onbekend of op gezag van zijn 19de-eeuwse biograaf Worp verkeerd vermeld. In een interessant artikel over hem van Rob Nieuwenhuys, afgedrukt in het programma van de Rotterdamse voorstelling, wordt het resultaat van een zeer recent onderzoek naar deze jaartallen meegedeeld. Focquenbroch leefde, aldus Nieuwenhuys, van 1640-1670. Hij was een arts zonder veel praktijk en een dichter zonder veel succes. Als ‘fiskaal’ ging hij in 1668 voor de West-indische Compagnie naar de Goudkust waar hij tot zijn dood een oud Portugees fort bewoonde.

Daar, in 1670 waarschijnlijk, verdietste hij één van Lope de Vega's 1800 toneelstukken: *Los Locos de Valencia* (*De Gekken van Valencia*). Hij maakte er niet alleen Nederlandse rijmen van, maar hij verlegde de actie ook naar Amsterdam en de Spaanse edelen en kooplieden van Lope de Vega kregen Den Haag, Haarlem en Gelderland als achtergrond.

Evenals voor Vondel is voor Focquenbroch Amsterdam het middelpunt van de wereld:

> *Hier ziet gij, Isabel, het machtig Amsterdam,*
> *Dit is de poort, wiens naam van Sint Antony kwam,*
> *Ginds ziet gij langs de straat de steile Zuidertoren;*
> *In 't kort dit is de stad, die uit moeras geboren,*
> *Aan hele werelden bijna de wetten stelt.*

Maar 's werelds middelpunt wordt door hem niet verheerlijkt zoals bij Vondel, maar gekritiseerd. Elders spreekt hij van ‘'t geldzuchtig Amsterdam’ en hij vraagt zich af:

> *Wat doet een eerlijk man in deze stad te blijven,*
> *Waar afkomst noch verstand, noch wijsheid, deugd noch geest*
> *Ooit zoveel werd geacht als d' allerminste beest,*
> *En daar men niets waardeert dan tezaam geraapte schijven?*

Ik citeer deze regels om duidelijk te maken dat Focquenbroch

iets geheel anders was dan Vondel en de andere ‘grote’ 17de eeuwers, nl. een kritische geest. Nieuwenhuys heeft dan ook volkomen gelijk met hem ‘meer dan hen allen onze tijdgenoot’ te noemen. Focquenbroch was een volwassen, kritische scepticus in een wereld van naïeve gelovigen en daarom was hij niet in tel. Men heeft hem doodgezwegen in Nederland, in Busken Huets *Land van Rembrand* is hij afwezig. Men heeft hem wel gespeeld intussen. Zijn *Min in 't Lazarushuis* is de hele 18de eeuw door een van de grote kasstukken van ons land geweest. Men beschouwde het als een klassiek kermisstuk en bracht er allerlei tussenspelen in. De toneelhistoricus Ben Albach noemt het ‘een voor ons gevoel nogal onkiese klucht’. Sinds 1818 is *De Min*, voorzover bekend, echter niet meer opgevoerd.

Wat gebeurt er nu in dit blijspel, waarvoor de 19de eeuw en de eerste helft van de 20ste zich te ‘kies’ hebben gevoeld? Een zekere Ferdinand, een Haags edelman, die op de vlucht is omdat hij meent iemand te hebben gedood, laat zich opnemen in een Amsterdams gekkenhuis (het ‘Lazarushuis’). Hij simuleert waanzin evenals de Gelderse jonkvrouw Isabelle die om zich aan een ongewenst huwelijk te onttrekken ook in het gekkenhuis verzeild is geraakt. Een nichtje van de directeur van deze inrichting en haar dienstmeid worden verliefd op Ferdinand en simuleren om het hardst om in zijn nabijheid te kunnen blijven. Intussen ontwikkelt zich een echte liefde tussen Ferdinand en Isabelle. Voor Focquenbroch is de liefde een aandoening die in het gekkenhuis eerst goed op haar plaats is. De waanzin leidt evenzeer tot liefde als de liefde tot waanzin. Hij heeft Freud niet nodig om de zielsziekte en de seksualiteit in eikaars buurt te situeren:

> *Vermits hij voor heeft U te tonen*
> *Dat nooit de min in beter plaats*
> *Dan in het gekkenhuis kan wonen*
> *En bij een tal van zotte maats.*

Tussen de simulanten bewegen zich de echte gekken met grote waardigheid: het tafereel is niet onkieser dan soortgelijke scènes in *King Lear*, waar de gesimuleerde, de echte en de beroepsmatige waanzin ook op elkaar worden losgelaten. Focquenbroch doet

het in de toonaard van het kluchtige blijspel, maar men beseft toch overal dat hier niet alleen een mensenkenner aan het woord is, maar ook iemand die de geestesziekten met meer inzicht bekeek dan in zijn tijd gebruikelijk was.

De regie van Ton Lutz, die nu eens niet kon afkijken van het buitenland of voortbouwen op een traditie, getuigde van een helder inzicht in de structuur en de komische actie van dit spel. De personages waren met meesterschap gekarakteriseerd en Lutz ging zelf voor in zijn vertolking van Ferdinand met een prachtige ironische allure, een imposante ernst in de gevoelige scènes en een ongeëvenaard heldere dictie. Ann Hasekamp gaf hem als Isabelle uitstekend partij en Ina van Faassen en Henny Orri als de verliefde nicht en haar meid deden daar niet voor onder.

Thera Verheugen die als Cupido de proloog sprak deed dat naar mijn gevoel te druk en Pieter Lutz verviel te vaak in een versdreun. Alle spelers zondigden trouwens tegen de uitspraak van het 17de eeuwse Hollands, b.v. in het beruchte woord ‘heir’, maar overigens was van een heldere, puntige dictie veel werk gemaakt. Onno Molenkamp en John Lanting speelden hun ‘halve zotten’ bewonderenswaardig en Ton van Duinhoven had van de Haagse Reijnout een subliem fatje gemaakt, compleet met hazetandjes. Zijn ingewikkeld ontknopingsrelaas maakte hij met humor en intelligentie geheel doorzichtig.

De decors en kostuums van Wijnberg waren uiterst geraffineerd. Men kreeg het typisch Amsterdamse poortje van het Lazarushuis aan twee kanten te zien. De kruisjes van het Amsterdamse wapen waren terug te vinden op de kragen van de dames, maar dat is een detail. Het geheel had stijl en zwier, evenals de voorstelling, die met een intens toneelspelersplezier in elkaar was gezet.

(1958)

Corneille, *Le Cid*

Den Haag heeft Jean Vilar met zijn Théâtre National Populaire een enthousiaste ontvangst bereid. De voorstelling die dit Franse ‘volkstoneel’ heeft gegeven van Pierre Corneille's tragicomedie *Le Cid* met Gérard Philipe in de titelrol heeft het publiek tot stormachtige ovaties gebracht. De hoeveelheid leven en emotie die deze regie en dit spel hebben ontlokt aan een klassiek stuk-in-verzen, dat toch eigenlijk allang tot literatuurhistorie is versteend, rechtvaardigen m.i. die bewondering volkomen.

Le Cid heeft tot thema het allerhoogst opgeschroefde ridder-ideaal dat zich denken laat. De held, een jeugdig edelman die in de Spaanse middeleeuwen tegen de Moren vecht, doodt ter wille van de eer de vader van zijn geliefde omdat deze zijn eigen vader een oorvijg had gegeven. Het meisje streeft op haar beurt, ook weer ter voldoening aan de eer, naar de dood van de held, totdat door toedoen van een wijze koning en een nog wijzer toeval de liefde overwint.

Het conflict tussen plicht en liefde dat hij Rodrigue en bij Célimène voor zo'n aangename oplossing vatbaar blijkt te zijn heeft een tragische echo bij de Infante die ook verliefd is op Rodrigue, maar die de dupe wordt van haar hoge plicht. Voor de Fransen is het stuk, als model van hun klassieke tragedie en als aanleiding voor een beroemde, tot leerstof verdroogde polemiek, in de eerste plaats een cultureel monument. Beziet men het met moderne ogen, niet geïmponeerd door de traditie, dan lijkt het een in nobele en veel geciteerde verzen geschreven moraaltheologisch tractaat over de riddereer. Vóór de geboorte van de auteur al geparodieerd in *Don Quichote*, lijkt *Le Cid* tegenwoordig een in alle opzichten verouderde curiositeit.

Het bewonderenswaardige van Vilars regie nu is dat hij met behoud van de klassieke versdeclamatie (met behoud van een zekere dreun dus) de personages weet te vermenselijken, waardoor de emoties, ten dele althans, worden overgebracht. Doordat hij geen decors gebruikt en voor de scène-wisselingen alleen maar een stoel hoeft te laten opdragen, kan hij de opeenvolgende

taferelen zonder oponthoud achter elkaar door spelen, waardoor het stuk als geheel zijn oorspronkelijke vorm en spanning krijgt.

Zelfs op een toneel als dat van de Koninklijke Schouwburg, zoveel kleiner dan dat van het Palais de Chaillot in Parijs, bleek zijn belichtingstechniek bevorderlijk te zijn voor de concentratie op de mensen en de woorden die hij beoogt. Door het kleinere toneel was er minder ruimtewerking, minder duisternis om te bespelen, maar door de kleinere zaal leek de handeling dichterbij, groter en indrukwekkender.

Gérard Philipe was een vurige Rodrigue die tegelijkertijd door een zekere stilering in een chevalereske heldhaftigheid leek verstard. Evenals hij had Silvia Montfort die ondanks haar ietwat exotische trekken een koele hartstocht aan de dag legde als Célimène een nogal rauwe stem die in de tedere scènes eerder tot een schraperig fluisteren dan tot warmte in staat was. In hun plastiek vond ik beiden prachtig.

Monique Chaumette die de Infante speelde had een grotere gevoelsintensiteit tot haar beschikking dan de beide protagonisten, evenals trouwens Jean Vilar die de zo onpersoonlijke rol van de koning veel van zijn persoonlijke, melancholieke waardigheid gaf. Treffend was ook Jean Deschamps als Don Diegue, een van de weinige jeugdige acteurs die een oude man geloofwaardig kunnen maken en hem bovendien van een markante individualiteit voorzien.

De voorstelling als geheel was boeiend, niet alleen omdat er vrijwel perfect gespeeld werd, maar ook en vooral omdat de verve, de ‘panache’ van het onderwerp één geheel was gaan vormen met de grandeur en de tragiek van de personages. De kostuums van Léon Gischia, de muziek op 17de eeuwse motieven uitgevoerd door een strijkorkest o.l.v. Nicholas Roth en de zetstukken van Camille Demangeat (meubelen en een gestileerd hek op de achtergrond), wat Vilar noemt het ‘dispositif scénique’, pasten harmonisch in dit geheel.

(1954)

Molière, *L'Etourdi*

Het wereldfestival dat buiten de muren van de Brusselse tentoonstelling wordt gegeven heeft een dépendance in Antwerpen waar een Internationaal Theater Festival plaats heeft. Het is deze week geopend met een drietal voorstellingen van Jean Vilars Théâtre National Populaire uit Parijs. Twee maal werd *Le Triomphe de l'Amour* van Marivaux opgevoerd. Het T.N.P. gaf ook een voorstelling van *L'Etourdi* van Molière.

De opvoering van *L'Etourdi* is eigenlijk de Triomf van Daniel Sorano. Men herinnert zich deze acteur misschien als Sganarelle in Molière's *Don Juan.* Ook in dit stuk van Molière speelt hij een komische knecht, Mascarille, maar hij is tevens de regisseur van de voorstelling en ook in die functie heeft hij iets bewonderenswaardigs bereikt.

L'Etourdi ou les Contretemps (letterlijk: *De Onbesuisde of de Hinderpalen*, maar de betekenis is ongeveer ‘de Brokkenmaker’) is namelijk een primitieve klucht, die zo kunstmatig en machinaal is dat men wel een onredelijke verering voor Molière moet hebben om van een opvoering iets te verwachten. In Frankrijk heeft men die verering. *L'Etourdi* is dan wel Molière op zijn zwakst, maar het is toch Molière, vindt men. Het stuk is bovendien eerbiedwaardig omdat het de eerste grote komedie van de meester is, waarbij ‘groot’ dan alleen als aanduiding van de omvang moet worden begrepen.

De acteur Jean-Baptiste Poquelin, die zich Molière ging noemen, is begonnen als dramaturg van een troepje reizende acteurs met Italiaanse kluchtjes en komische schetsjes pasklaar te maken. De meeste van deze eenacters in proza zijn verloren gegaan. Men bewaart in de Verzamelde Werken gewoonlijk *La Jalousie du Barbouillé* en *Le Médecin Volant.* Ook *L'Etourdi* is een bewerking van een Italiaanse klucht, nl. van *L'Inavertito* van Nicolo Barbieri. Molière waagde zich hier voor de eerste keer aan een bewerking in verzen van een stuk in vijf bedrijven. Hij was ongeveer dertig jaar bij dit dichterlijk debuut. De eerste voorstelling werd in Lyon gegeven in 1653 of 1655. De première in Parijs had

plaats in 1658. Men kan daarvan dus dit jaar het derde eeuwfeest vieren.

Molière moet zelf de rol van Mascarille gespeeld hebben. Daniel Sorano geeft een heel goede indruk van wat men met zo'n stuk kan doen, van wat Molière er zelf waarschijnlijk mee heeft gedaan. Hij geeft er een demonstratie mee van vrolijkheid, van goed humeur, van jeugdig plezier om onzin.

Een edelman, Lélie (de 'brokkenmaker'), is verliefd op een Egyptisch meisje, Célie, dat als slavin woont bij een oude heer, Trufaldin. Zij is ongetwijfeld van edele afkomst, maar door barre avonturen in slavernij geraakt. Lélie wil haar kopen om haar vervolgens te huwen. Een moeilijkheid is dat de vader van Lélie ertegen is. Een andere dat een rivaal, een zekere Léandre, dezelfde oogmerken heeft. Mascarille, de knecht van Lélie, verzint allerlei listen om deze moeilijkheden te ontgaan, maar iedere keer gooit Lélie zelf roet in het eten.

Het bekende thema van de domme meester en de slimme knecht is hier ad absurdum gevoerd. Het onwaarschijnlijke is dat Mascarille telkens weer nalaat zijn meester in te lichten over zijn listige intriges, zodat deze de boel steeds weer met de beste bedoelingen in de waar stuurt. De enige afwisseling in dit vijf bedrijven aanhoudende patroon van slimme zetten en domme tegenzetten zijn groteske verkleedpartijen en onwaarschijnlijke toevalligheden. Er komen twee lieve jonge meisjes in voor en drie 'vieillards ridicules', maskerades, stokslagen, omgekeerde nachtspiegels, enfin, alles wat hoort bij het tijdeloze arsenaal van de volksklucht.

Het bewonderenswaardige van Sorano's regie nu is dat hij de komische mogelijkheden van deze klucht heel exact heeft gebruikt, zonder ergens te insisteren, te overdrijven of buiten de goede smaak te treden. Hij heeft het primitief-komische niet geschuwd, maar er het materiaal in gevonden voor de schijnbare improvisatie van zorgeloze pret. De enige vrijheid die hij zich heeft veroorloofd buiten de tekst bestond uit kleine, vlugge pantomimes, waarin een paar voorvallen gespeeld werden die even later worden verteld. Hij heeft bovendien naast het kluch-

tige ook de sfeer van prille verliefdheid, van gemaskerde ontvoeringen en serenades bij nacht tot haar recht laten komen.

Zijn eigen vertolking van de slimme, maar in zijn slimheid zwaar beproefde Mascarille was grandioos. Sorano is een clown die een beetje aan Fernandel doet denken, maar die het personage dat hij voorstelt nooit verdringt met een persoonlijk exhibitionisme. Als zijn meester door edele aanvechtingen of argeloosheid weer bezig is zijn streken de dwarsbomen, probeert hij hem enige malen door knipogen in toom te houden. Ik heb nog nooit zo stormachtig levensgroot en radeloos zien knipogen als Daniel Sorano hier doet. Deze meester, met jeugdige bravoure gespeeld door Yves Gasc, is wel onwaarschijnlijk dom, maar hij blijft toch innemend, omdat men bij iemand die van nature niet verdacht is op leugentjes en kromme paden, ook al worden die in zijn belang bewandeld, een nobele inborst blijft vermoeden.

Léon Gischia had voor een eenvoudig helder decor gezorgd: een pleintje met een bron, geflankeerd door de huizen van Lélie en Célie. De charmante muziek voor vier blazers en twee strijkers die tijdens de pantomimes gemaskerd op het toneel kwamen was van Maurice Jarre.

Het geheel liet zien hoe door exactheid en gevoel voor maat iets vrolijks en bekoorlijks kan worden gemaakt van vrijwel niets.

(1958)

Molière, *De School der Vrouwen*

L'Ecole des Femmes is een hekeling van de jaloezie. Arnolphe is zó bang door een vrouw bedrogen te worden dat hij een boerenmeisje sinds haar vierde jaar in afzondering en strikte onwetendheid heeft laten opvoeden om er zo een trouwe en onderdanige echtgenote van te maken. Als hij op het punt staat met haar in de echt te treden, wordt zij hem echter ontfutseld door een jongeman die zij uiteraard verkiest boven haar 42-jarige, d.w.z. voor die tijd oude, pleegvader.

Zoals Harpagon het toppunt van gierigheid en Tartuffe het

maximum van schijnheiligheid vertegenwoordigt, zo staat Arnolphe voor: de excessieve angst om bedrogen te worden. In de voorstelling die Louis Jouvet drie jaar geleden in ons land van hetzelfde stuk heeft gegeven was het kluchtige in dit blijspel zo sterk mogelijk aangezet. De door Jouvet zelf virtuoos gespeelde hoofdfiguur werd als een kolossale idioot geridiculiseerd. Aan die charge hebben sommigen toen nogal aanstoot genomen. Men wilde het archetype van de Cocu toch vooral ook als een beklagenswaardig mens zien die onder een andere belichting tragisch zou zijn. Zoveel in Molière's persoonlijk leven doet veronderstellen dat hij met Arnolphe heeft gesympathiseerd en, misschien, iets van eigen leed in zijn lot gelegd, dat men de barbaarse clownerie van Jouvet als ongevoelig verwierp.

Er is een aanzienlijke tegenstelling - die men ook kon terugvinden in de knappe, ijskoude kluchtstijl, waarin *La Jalousie du Barbouillé*, onder regie van de befaamde Fernand Ledoux, werd gespeeld - tussen de Nederlandse, gemoedelijke en naar het gevoelige tenderende opvatting van humor en de Franse interpretatie van het komische die hard en wreed iedere gevoelsconcessie uitbant om ten slotte in de vernedering van een komplete bespottelijkheid toch een grotere tragiek te brengen. Voor de Fransen is Molière bovendien zozeer een huishoudartikel geworden dat men hem ook pleegt te spelen met ironie tegenover allerlei toneelconventies waardoor aan het komische als het ware een tweede dimensie is toegevoegd.

De Meesters voorname, de klucht schuwende blijspel-opvatting, met de menselijke Arnolphe van Henk Rigters, verschilde dus principieel van bijvoorbeeld Jouvets interpretatie en zal bij het Nederlandse publiek waarschijnlijk ook meer weerklank wekken. Ik voor mij vind heel wat meer te genieten, te ‘bijten’ ook aan de Franse manier van spelen. De zotternijen, de charge, de stokslagen, de ironie: zij geven een Molière van vlees en bloed. In de goede smaak en stijlvolle tempering van deze opvoering was veel te waarderen, een winst ook aan charme en poëzie, maar het geheel werd toch eigenlijk dom door zijn serieusheid en een beetje bloedeloos.

Zelfs voor een op zichzelf toelaatbare, vermenselijkte Molière-stijl was de Arnolphe van Henk Rigters er m.i. naast. Deze Arnolphe was te jong, te weinig zonderling, te zeer een zwierige edelman in plaats van een weerzinwekkend-achterdochtig personage. Ziet men af van kluchtspel, dan mist Rigters nog de toneelpersoonlijkheid om deze rol de lading te geven die zij ook in een blijspel-opvatting vereist. Kitty Janssen als de jeugdige, kwasi-onschuldige Agnes had daarentegen alles wat de rol vraagt. Ook Henk van Ulsen als de parmantige minnaar die met haar strijken gaat was volkomen aanvaardbaar.

Bijzonder knap was de vertaling van Bert Voeten, waarin het metrum van het origineel was bewaard: alleen een teveel aan rijke rijmen werkte voor mijn gevoel storend. Wim Vesseur had een van de verrukkelijkste decors ontworpen van de vele goede die hij op zijn naam heeft en ook zijn kostuums waren een lust voor het oog.

(1953)

Molière, *Don Juan*

Don Juan ou le Festin de Pierre is een fascinerend meesterwerk, maar ook een toneelstuk dat als proefwerk op alle cursussen voor toneelschrijfkunst zou worden afgekeurd. Men zou namelijk het tweede bedrijf er rustig uit kunnen laten zonder dat deze operatie iets aan de actie zou veranderen. Ook verschillende andere scènes, zoals die met monsieur Dimanche, lijken nogal toevallig in *Don Juan* verzeild te zijn. Het stuk is een wonderlijk geheel, onevenwichtig gebouwd, vol met losse eindjes en hangende draadjes. En toch een meesterwerk. Het is Molière's stoutmoedigste stuk en naast *Le Misanthrope* en *L'Ecole des Femmes* maakt het de indruk hem op zijn persoonlijkst te vertegenwoordigen.

Deze proza-dialoog (volgens Sarcey is het stuk een lange conversatie tussen een imbeciel en een atheïst) heeft zoveel verve en spontane beweging dat men de overtuiging krijgt dat Molière

dit experiment met een leven ‘jenseits von Gut und Böse’ hevig geboeid moet hebben. Van het bovennatuurlijke element, dat bij zijn bron (het stuk van Tirso de Molina) hoofdzaak was, maakte hij een snelle en korte slotscène om te zorgen dat zijn ‘grand seigneur méchant homme’ zijn gerechte straf niet ontloopt. Don Juan slaat alle waarschuwingen van de hemel in de wind en vraagt het standbeeld van de commandeur (een van zijn slachtoffers) ten eten en wordt naar behoren door de bliksem getroffen. Molière draait dit slot er zo plichtmatig aan vast dat men, als men de geschiedenis niet kende, zou kunnen menen dat het eten met standbeelden op zichzelf iets laakbaars zou zijn. In deze invitatie is echter de onverschrokkenheid uitgedrukt die aan Don Juan wordt toegeschreven. Zijn misdaden zijn nog tot daaraantoe, suggereert de schrijver, maar zijn gebrek aan berouw, zijn hardnekkig trotseren van de onzichtbare machten, zelfs als zij met behulp van de toneelmeester zichtbaar worden, is onvergeeflijk.

Molière geeft zijn volle aandacht aan de psychologische schildering van een vrijdenker, die op grond van zijn ongeloof in de goddelijke wetten een cynicus is en een schavuit. Het personage krijgt ontegenzeglijk de sympathie van de schrijver en van het publiek, niet alléén omdat hij moedig is en sportieve aandoeningen heeft, maar ook omdat hij ondanks alles bemind wordt. Hij wordt bemind niet alleen door allerlei vrouwen die hij het hoofd op hol heeft gebracht (vooral met zijn eentonige, door tijd en zeden bepaalde methode van het doen van trouwbeloften), maar ook door de hoogstaande Done Elvire die hij na een schaking uit een klooster in de steek heeft gelaten en die geen enkele illusie meer over hem heeft. Don Juan is sympathiek door de enorme vrolijkheid en vitaliteit die Molière zijn booswicht tot op het laatst heeft toegedacht.

Tegenover deze extreme libertijn staat de lachwekkende in gemeenplaatsen denkende knecht Sganarelle. Hij is niet een Shakespeare-clown die de waarheid zegt in vermomming. Hij is de ‘gewone man’ en het ‘gezond verstand’ op zijn kleinst, op zijn lafst, op zijn domst. Sganarelle is de platvloerse imbeciel die

de stoutmoedigheid van de meester verafschuwt omdat men toch, al knoeiende en liegende, met de zaken des geloofs geen risico mag nemen. Het contrast tussen deze kleine ‘brave’ en de grote ‘slechte’ is de eigenlijke inhoud van het stuk. Kenmerkend voor Molière's waardenschaal is ook dat Don Juans misdaden hun bekroning vinden in een bewuste hypocrisie die voor een Sganarelle een dagelijks trucje is.

Guus Hermus was een snijdende, elegante, enigszins vermoeide, tegelijkertijd sensuele en intelligente Don Juan. M.i. kan de rol vitaler en vrolijker gespeeld worden. Don Juan is geen Hamlet en ook geen scrupuleuze Alceste, maar de lichte melancholie die Guus Hermus aan het personage gaf is bij een losbandige levensgenieter natuurlijk niet ondenkbaar. Hans Kaart maakte van Sganarelle een heel grappige clown met een radde tong. Men kon hem alleen de laffe onderdanigheid jegens zijn meester, die uit zijn tekst blijkt, niet altijd aanzien. De slotclaus waarin Sganarelle vaststelt dat iedereen tevreden kan zijn met de dood van Don Juan behalve hij die daardoor zijn loon misloopt werd door Kaart veel te zwaar aangezet. De climax is bereikt als de boze meester door de bliksem wordt getroffen. Sganarelle moet dan de slotwoorden spreken als een komische verzuchting van een man die pech heeft gehad. Na het bovennatuurlijke vuurwerk eindigt Molière in alle nuchterheid met het kleine berekenende gepiep dat alle drama's overleeft. Kaart wierp zich echter op deze slotzinnen alsof er hier plotseling een enorme tragedie begon. Een regiefout dus eigenlijk, zoals ook het weglaten van bliksem en donder die aan deze woorden vooraf moeten gaan op een verkeerde interpretatie van het slot duidt.

Overigens kan ik alleen maar de grootste waardering hebben voor hetgeen regisseur Lutz hier tot stand had gebracht: een voorstelling die van begin tot eind leefde, vol met knappe details en een weloverwogen mise-en-scène.

De vertaling van Max Nord maakte een heldere, zij het soms ietwat plechtstatige indruk. De decors en kostuums van Nicolaas Wijnberg waren uitzonderlijk mooi. Een vaste bouw van bogen in twee étages kon bij vele taferelen dienst doen en gaf

telkens op een andere manier een suggestie van wijdheid en hoogte aan de scène waardoor alles formaat en allure kreeg. Het bos in III had ook dat hoge en weidse waarvan Wijnberg het geheim schijnt te bezitten. De kostuums vertoonden een weelderige rijkdom van kleuren.

(1957)

Molière, *Tartuffe*

De voorstelling die de Nederlandse Comedie van Molière's *Tartuffe* heeft gegeven had een goede bezetting voor de belangrijkste rollen die zorgden dat de centrale scènes goed overkwamen en dat het publiek zich uitstekend vermaakte met komische situaties die na bijna drie eeuwen deugdelijk beproefd mogen heten. Maar de voorstelling als geheel leek mij een demonstratie van hoe men Molière *niet* moet spelen.

Het loont namelijk de moeite om bij deze auteur op de toneel-aanwijzingen te letten. Als hij aangeeft: ‘Het toneel is te Parijs, in het huis van Orgon’, dan moet men ook *in* dat huis zijn en nergens anders. Nu had men hier behalve dat interieur ook een tuin vóór het huis met bankjes en boompjes en een schommel. Een deel van het spel speelde zich in die tuin af. Het was merkwaardig om te zien hoe bijna alles wat in die tuin gebeurde verkeerd ging of zijn effect miste. Bijvoorbeeld de opkomst van Tartuffe.

Dit is een gebeurtenis die Molière bijzonder grondig heeft voorbereid. Er is twee bedrijven lang over hem gesproken zonder dat hij zich heeft vertoond. De nieuwsgierigheid van de toeschouwer naar deze fascinerende figuur die door alle personages als een huichelaar wordt doorzien, behalve door de in zijn waan verstrikte heer des huizes Orgon en diens bigotte moeder, heeft een toppunt bereikt. Tartuffe komt op en vindt in de kamer alleen de hem bijzonder vijandig gezinde Dorine. Hij herneemt zich onmiddellijk, opent de deur waardoor hij is binnengekomen en roept luid enige mededelingen waaruit zijn asketische vroomheid moet blijken naar zijn onzichtbare knecht (‘tartuffe, parlant

haut à son valet, qui est dans la maison, dès qu'il aperçoit Dorine'). De regisseuse van deze voorstelling, Ank van der Moer, deed het echter heel anders. Zij had haar tuin. Zij liet de knecht plaats nemen op de schommel en een smakelijk boutje verorberen waarbij Dorine lachend toekijkt. Dit tafereeltje speelt zich op de voorgrond af, leidt de aandacht af van de entrée van Tartuffe die de kamer moet doorlopen zonder tekst, zonder enige indicatie van zijn karakter, om de knecht in de tuin van zijn schommel te laten komen en hem dan een zweepje en een gebedenboek te overhandigen. De gedurende twee bedrijven voorbereide entrée, die men aan Ko van Dijk ook uitstekend kan toevertrouwen, mislukte en Tartuffe's hypocrisie werd niet geimproviseerd door de onverwachte ontmoeting met Dorine, want hij droeg de utensiliën van zijn improvisatie al bij zich. Had men zich aan Molière's aanwijzingen gehouden, dan was de fout niet gemaakt. De knecht zou onzichtbaar zijn gebleven evenals de instrumenten van de zelftuchtiging. 'Ajouter un personnage à une pièce de Molière?' vraagt Léautaud naar aanleiding van een soortgelijk vergrijp. 'Que dites-vous de cette inconvenance, de cette sottise prétentieuse?'

Dit is maar een klein voorbeeld, maar er was telkens een geloop in en uit die tuin, waardoor de zaken verhaspeld werden. Verreweg de schadelijkste ingreep van de regie kwam aan het slot, waar zich een 'coup de théâtre' afspeelt die Molière, zoals zijn gewoonte is, zo snel mogelijk afhandelt. De gerechtsdienaar arresteert niet de brave Orgon, zoals men verwachtte, maar de slechte Tartuffe, omdat de vorst intussen alles begrepen heeft. Cléante, de raisonneur van het stuk, spreekt een paar opbouwende woorden en Orgon geeft zijn dochter aan haar trouwe, door hem zo miskende verloofde. Doek.

Maar niet zo in deze voorstelling. Hier werd het slot in drie scènes geknipt, waarbij de woorden van de gerechtsdienaar werden gegeven aan een rechter die ze in een complete rechtszitting uitspreekt. Weer een nieuw personage! En ook hier zeg ik met Léautaud: 'een ongepastheid en een pretentieuze zotheid'. Het publiek dacht tot driemaal toe dat het stuk uit was,

klapte, stond op, moest weer gaan zitten. Alleeen de derde keer was het raak.

Waarom dit alles? Waarom dit regisseursgedoe, dat niet willen interpreteren, maar verfraaien, uitbreiden, aandikken? Ik weet het niet. Ik heb de hoogste achting voor Ank van der Moer, die vaak genoeg van intelligent toneelgevoel heeft blijk gegeven, maar hier heeft zij dat griezelige ‘teveel’ willen aanbrengen, dat de Nederlandse Comedie speciaal voor klassieke auteurs schijnt te reserveren.

Haalt men het er allemaal uit, de tuin en al het gedoe, dan zou er een veel sterkere voorstelling overblijven. Ko van Dijk had van de titelrol een prachtig gluiperdje gemaakt, om beurten zalvend en verlekkerd en steeds weerzinwekkend op een ingetogen en verfijnde manier: een verbluffend staaltje van zijn veelzijdigheid. Vooral zijn scènes met Mary Dresselhuys, die een vermakelijke en fijn afgestemde Elmire was, maakten veel goed.

Mien Duymaer van Twist had haar rol van mevrouw Pemelle naar mijn smaak te zwaar aangezet. Zij is ten slotte een belachelijke echo van haar zoon Orgon; zij accentueert zijn belachelijkheid door nog na te echoën in haar verblinding als zijn ogen eindelijk zijn opengegaan. Mevrouw Duymaer maakte te veel een donderende dragonder van dit mensje. Johan Fiolet was geheel in zijn element als de trouwhartig-verblinde Orgon (Molière's komedie is niet alleen een satire op de hypocrisie, maar ook op de verblinding die het succes van de hypocrisie mogelijk maakt). Orgons dochtertje Mariane werd eenvoudig, geestig en charmant gespeeld door Rita Maréchal. Mimi Boesnach gaf aan de energieke Dorine het volle pond van haar warmhartig talent. Minder bevredigend vond ik Eli Blom, Allard van der Scheer en André van den Heuvel die hun personages nogal onbepaald lieten. Bob Goedhart maakte van de deurwaarder iets aardigs en Philippe la Chapelle als de rechter had er helemaal niet mogen zijn.

De vertaling van Bertus Aafjes, die indertijd ook voor de voorstelling van ‘Comedia’ is gebruikt, is uiterst vernuftig, vol

met vondsten en grapjes, waarvan er voor mijn gevoel vele misplaatst zijn. Ik had vaak de indruk dat Aafjes veel doet, te veel, voor een goed-geplaatst rijm. De tekst rijmde daardoor zo buitensporig dat men er tureluurs van werd. Soms overheerste er een Thomasvaer en Pieternel-leutigheid die met de verzen van Molière niets te maken had.

Hans van Norden had in de decors geen gelukkige hand gehad. Daar was in de eerste plaats al die tuin die ik verfoei en een voorgevel van het huis die af en toe werd neergelaten en die ook niet nodig is. En het interieur zelf herinnerde onvoldoende aan de stijl die men in een 17de eeuws Parijs huis denkt te vinden.

(1957)

Molière, *De Misantroop*

Molière heeft zich veelal bezig gehouden met de hekeling van ondeugden die door hem gewoonlijk in reusachtige proporties worden afgebeeld. In *De Misantroop* is echter een exces van deugd aan de orde. Alceste is de man die onder geen enkele omstandigheid oneerlijkheid verdraagt. Hij is dus niet alleen het volstrekte tegendeel van Tartuffe; alle anderen, die zich aan de maatschappelijke conventies houden, worden Tartuffes vergeleken bij hem. Hij haat zijn medemensen omdat zij oneerlijk zijn, huichelen, vleien, vriendelijkheden zeggen die zij niet menen. Hij haat de slechten omdat zij slecht zijn en de anderen omdat zij de slechtheid verdragen. Aleceste is de boze jongeman van de 17de eeuw.

Molière heeft ongetwijfeld gesympathiseerd met deze Alceste, al vond hij hem door de absoluutheid van zijn opvattingen ook belachelijk. Wat in deze komedie gedemonstreerd wordt is de onmogelijkheid van een consequent eerlijk man om in de maatschappij te leven. Men kan geen proces winnen als men weigert gebruik te maken van machtige invloeden; men maakt zich als literair criticus volslagen onmogelijk als men zegt wat men werkelijk meent: de scène met het sonnet van Oronte waar-

over Alceste een eerlijk oordeel moet geven vind ik altijd een hoogtepunt.

Het is duidelijk dat Aleste's mensenhaat die uit een passie voor eerlijkheid voortkomt gunstig afsteekt bij het geroddel uit afgunst en leedvermaak waarin Célimène en de markiezen uitmunten. Maar met dit alles zou toch *De Misantroop* een nogal primitieve komedie zijn gebleven, als Molière niet de meesterlijke gedachte had gehad om Alceste verliefd te laten zijn op het lichtzinnige roddelaarstertje Célimène en niet op de rechtschapen Eliante. Hij ziet wel dat het karakter van Célimène niet deugt en dat van Eliante wel, maar hij is nu eenmaal verliefd op Célimène. En hij moet dus wel aan de voeten liggen van wat hij veracht.

Met deze draai maakt Molière geloofwaardige mensen van zijn gestileerde en gechargeerde personages. Alceste is consequent tot in het krankzinnige, hij is de enige die het opvoedkundig vermaan dat men niet mag jokken au sérieux heeft genomen en hij verwerpt alle mensen die jokken behalve de kampioenjokster die hij niet kan weerstaan. Met dit levende element is tegelijkertijd de tragiek geïntroduceerd. Alceste wordt op een punt gebracht waarop hij moet kiezen tussen zijn liefde en zijn eer. En dan kiest hij de eer, de eenzaamheid in de woestijn, de enige plaats waar men nog een eerlijk man kan zijn.

De Misantroop is een van de aardigste, een van de beste komedies van Molière. De voorstelling onder regie van Ton Lutz had talrijke kwaliteiten. Toch kwam er niets groots, niets meeslepends, niets fascinerends uit tevoorschijn. Een volmaakt decor en mooie kostuums van Nicolaas Wijnberg, een voortreffelijke vertaling in verzen van L.Th. Lehmann (op enkele kleine ontsporingen na), goed spel vooral van Guus Hermus in de titelrol en toch waren er maar enkele momenten waarin de ‘werking’ van Molière merkbaar was. Er bleef verder een leegheid, een slapheid, een pudding-achtigheid, die ik, om nu ook maar eens eerlijk te zijn, niet goed kan verklaren.

Misschien was er een gebrek aan stilering in het spel, de contrastwerking te zwak, de kantjes te rond. Misschien was Ann

Hasekamp die Célimène speelde niet helemaal tegen haar rol opgewassen, niet vrolijk, niet lichtzinnig, niet briljant genoeg; maar zij kwam toch een heel eind. Misschien was het spel van Hermus te fragmentarisch, te verbrokkeld, was zijn rol nog niet voldoende tot een vloeiend geheel geworden. Misschien was Ton Lutz als vriend Philinte een beetje te sullig in plaats van gewoon vriendelijk. Misschien was Henny Orri als Arsinoë, de krengige vriendin van Célimène, niet krengig genoeg, teveel een Hollands mevrouwtje met haar voor en tegen in plaats van een briljant serpent uit een hofsfeer. Misschien waren Ton van Duinhoven en Pieter Lutz als de belachelijke markiezen te clownesk, te leutig en te weinig gechargeerd hoofs. Misschien was Ina van Faassen te ernstig als de eerlijke Eliante. Steye van Brandenberg leek mij toch echt wel goed als de ijdele dichter Oronte. Misschien werd er wel te veel gestaan door de spelers, zodat alles zo voorbereidend leek, alsof het spel nog beginnen moest. Waarom de markiezen en de andere gasten van Célimène niet zitten als zij haar virtuoze roddelpartij houdt, is mij niet duidelijk. Misschien kreeg men daardoor wel het onbehaaglijke en tochtige gevoel dat er voortdurend geantichambreerd werd?

Maar dit zijn gissingen. Werkelijk zwakke plekken waren er niet. Misschien was het spel zelfs wel heel goed en het stuk toch niet meer helemaal zo bevredigend als ik dacht?

(1958)

Molière, *George Dandin*

De Compagnie Roger Planchon heeft een bezienswaardige voorstelling gegeven van *George Dandin ou le Mari Confondu* van Molière. Wat in Den Haag vertoond werd was een bijzonder knap staaltje van het m.i. verderfelijke genre dat men wel ‘regisseurstoneel’ heeft genoemd, d.w.z. een soort toneel waarbij alles - stuk, schrijver en spelers - overschaduwd wordt door de opvattingen en de vondsten van de regisseur.

Ik wil overigens niet beweren dat Planchon met zijn overvloed

van ‘bijwerk’ Molière's bedoelingen met deze komedie miskend heeft of verduisterd. Maar wel heeft hij de dramatische werking die de tekst op zichzelf zou kunnen hebben enigszins verlegd naar sfeerschilderingen en de personages, tussen wie de actie zich afspeelt, teruggebracht tot contouren.

De boer George Dandin wordt bij Molière op twee manieren in verwarring gebracht, vernederd, men kan ook zeggen: vernietigd. In de eerste plaats heeft hij zich als boer in een onmogelijke positie geplaatst door met een adellijk meisje te trouwen. In de tweede plaats heeft hij zich als echtgenoot op het schavot gezet door met een meisje te trouwen dat een afkeer van hem heeft Men kan hier dus twee komedies onderscheiden: een persoonlijke, die Molière blijkens andere stukken zoals zijn *L'Ecole des Femmes* bijzonder ter harte ging en een sociale, waarin hij meer als een objectieve hekelaar van de zeden te werk ging. In de eerste staat Dandin als jaloerse echtgenoot tegenover de jeugdige, levenslustige vrouw die niet de minste genegenheid voor hem heeft. In de tweede komt hij in conflict met zijn schoonouders die hem het standsverschil onophoudelijk laten voelen.

Voor Molière is het hele stuk een korte, snelle executie. Met de kluchtige middelen die zijn natuurlijk medium zijn gaat hij recht op zijn doel af, droog en beheerst en met dat wonderlijke sentiment dat karakteristiek voor hem is en dat aan gene zijde staat van de onderscheiding wreed en barmhartig. Christiaan Huygens, die de première heeft bijgewoond in Versailles in 1682, heeft in zijn dagboek aangetekend: ‘In de haast gemaakt en niet veel zaaks’. Hij verzuimde erbij te vermelden dat Molière's andere komedies ook vaak in de haast gemaakt zijn en dat hun kleinheid, hun pretentieloosheid, vaak hun kracht is.

Dit nu is het bezwaar dat ik tegen de bewonderenswaardige regie van Roger Planchon heb: hij heeft van dit kleine, onaanzienlijke, dit voortreffelijke ‘niet veel zaaks’ heel wat gemaakt.

Heeft Molière genoeg aan een paar gesprekken vóór het huis van Dandin waar de hele komedie zich afspeelt, Planchon verplaatst de actie naar het erf van de boerderij waar dan ook voortdurend de dingen van het boerenbedrijf gebeuren. Knechten

gaan en komen met dorsvlegels, vrouwen lopen rond met manden sla, boter wordt gekarnd en verder wordt er voortdurend gegeten en gedronken. De meiden en de knechts die er vreselijk pummelachtig bijlopen gedragen zich tevens als lakeien aan een luxueus hof: geen mens kan een voet op het erf zetten of hij wordt getrakteerd op fruit, op drank, op koek. Zo is er voortdurend bedrijvigheid, boerenbedrijvigheid, eten en drinken en huishoudelijkheid zoals was ophangen. Er wordt gevrijd, geschranst, gebeden, er gebeurt van alles in de wereld van Planchon waar de tekst van Molière niet van rept.

Als het stuntelig zou gebeuren, zou het ergerlijk zijn, maar het is meesterlijk geënscèneerd, geestig, schilderachtig (genreschilderijtjes van Van Ostade) en daarom is het alleen maar verwerpelijk. George Dandin is een rijke boer die geen woord aan het boerenbedrijf wijdt en die dus ook niet midden in dat bedrijf leeft. Hij is een hereboer met hogere aspiraties die niet gekarakteriseerd moet worden door karntonnen en dorsvlegels, maar door kleding en manieren.

Verder zijn bij al dit regisseursgedoe de schoonouders van Dandin, monsieur en madame de Sotenville, als personages in het gedrang gekomen. Jacques Debary en Danielle Lebrun voldeden zeer wel als George Dandin en zijn kokette vrouw Angélique. Maar monsieur en madame de Sotenville moeten formidabele mensen zijn, imposant, ijdel, grotesk. Planchon had er kleine mensjes van gemaakt (of genoegen genomen met kleine acteurs) die zoveel mogelijk wilden eten en drinken.

Het was een prachtige voorstelling die Roger Planchon tot stand had gebracht met behulp van de decors en de kostuums van René Allio en de muziek van Claude Lochy. Het was zo sfeervol, zo pittoresk en gevoelvol als een film. Een middelmatige film, maar een goed-verzorgde, wat toch weer iets anders is dan een goed-gespeelde Molière.

(1963)

Molière, *De Vrek*

Tussen de ruim dertig stukken die Molière geschreven heeft zijn er, in tegenstelling tot de kluchten en zedenhekelende blijspelen, vijf of zes die men ‘karakter-komedies’ kan noemen: komedies waarin een centrale figuur optreedt wiens karakter door een overwegende ondeugd wordt bepaald. Het is opmerkelijk dat deze komedies geen tragedies geworden zijn, want de personages, die door bepaalde waanvoorstellingen worden beheerst en die men tegenwoordig het etiket ‘neurotisch’ zou opplakken, zijn eerder beklagenswaardig dan belachelijk. Dat Molière ertoe komen kon het komische van die ongelukkigen te accentueren, houdt ongetwijfeld verband met de inzichten van zijn tijd in het wezen van de geestesziekte die immers als een bron van griezelig amusement werd beschouwd. De schrijver was zelf echter te zeer mensenkenner om niet overal door de gangbare zienswijze heen de tragische kanten te laten doorschemeren.

De moeilijkheid bij de opvoering van deze karakter-komedies schuilt dan ook voornamelijk in de dosering van de belachelijke en beklagenswaardige elementen van de hoofdfiguur. In *L'Avare* is deze dubbelzinnigheid bijzonder treffend. Harpagon die verliefd is op zijn geldkist en die alle overwegingen daaraan ondergeschikt maakt, die terwille daarvan zijn liefde, zijn eer, zijn aanzien bij zijn kinderen, zijn reputatie in de wereld opgeeft, is op en top een tragische held. Molière draagt er zorg voor dat er geen twijfel kan bestaan aan de waarde die hij hecht aan al die geofferde zaken: deze zestig jarige heeft zich een huwelijk in het hoofd gezet met een niet eens rijk meisje, hij is gevoelig voor vleierij over zijn uiterlijk, hij wil van zijn kok-koetsier weten wat de mensen van hem zeggen, maar hij aanvaardt ten slotte dat hij gehaat en veracht wordt door iedereen, als hij zijn gestolen geld maar terugkrijgt, het enige dat zijn zelfrespect en bestaan mogelijk maakt.

Het oude blijspel van de vrek dat bij Plautus al te vinden is moet voor Molière de betekenis hebben gehad van een résumé van komische situaties die zozeer met tragische aspecten

verbonden zijn dat zij er een ondeelbaar geheel mee vormen.

Voor een toneelspeler als Jan Musch is zo'n veelkantige karakter-rol wel bijzonder geschikt om als afscheidsrol te dienen. Hij heeft Harpagon honderden malen gespeeld. Het personage dat hij in deze afscheidsvoorstelling te zien geeft is dan ook duidelijk een eindstadium waarin ook de acteur een résumé geeft van zijn uitbeeldingsvermogen. De rol is zo tot in alle details geboetseerd, zo beladen met vondsten, zozeer tot zijn uiterste expressiviteit uitgegroeid dat hij meer dan menselijke proporties heeft aangenomen.

De Harpagon van Musch is zoiets als het archetype van de Schraapzucht geworden. Met uitsluitend komische middelen heeft hij een figuur opgebouwd die vooral huiveringwekkend is als een lachspiegelbeeld waarvan men gruwt, omdat het een waarheid over de mensen onthult die tegen ieder verweer bestand is: een monster, ongenaakbaar, kinderlijk en potsierlijk; onmiskenbaar een mens.

(1952)

Molière, *De Schelmenstreken van Scapin*

Les Fourberies de Scapin is een van Molière's rijpste blijspelen. Het stuk bestaat uit een reeks komische situaties in reincultuur. Elke verwijzing naar een verzwegen tragiek, zoals in zijn grotere komedies voorkomt, ontbreekt in deze volmaakte clownerie. Molière is hier bezig geweest als vakman van het komische met geen andere bedoeling dan de perfectie van overbekende, lachwekkende situaties: slimme knechts die toch weer dom zijn, gierige en bekrompen vaders, verliefde zoons, gearrangeerde huwelijken, verwisselde dochters, ingewikkelde misleidingen en hier en daar een dracht stokslagen. Dit alles is zo afgerond en uitgebalanceerd dat ook wie de grappen zelf wat zouteloos mocht vinden zijn genoegen kan beleven aan een techniek die vele eeuwen van komische ervaring resumeert.

Scapin is ‘Scapino’, de schelm uit de commedia dell'arte,

een afkomst die regisseur Erik Vos had geaccentueerd door hem het stereotiepe masker te geven dat de schelmen en de harlekijnen dragen in deze Italiaanse traditie. Ook beide vaders waren met de maskers van ‘Pantalone’ en ‘il Dottore’ versierd, terwijl de kostumering aan dezelfde toneelwereld was ontleend. De hieruit voortvloeiende stilering, waarmee vaak een koket spel wordt bedreven, was hier volkomen in de voorstelling geïntegreerd. De clownerie werd geen eigenwijze archaïsering, maar bleef clownerie. De trucs en de streken hadden geen andere functie dan te laten lachen en ze slaagden daarin uitstekend.

De regie had over het geheel een reeks van beproefde grappen en komische vondsten uitgestort. Er waren er maar enkele die overbodig aandeden en die men beter had kunnen missen, zoals het spel met Scapins schoenen in het begin. Bijzonder geslaagd was bijvoorbeeld het denkbeeld dat de traditionele parasol van Géronte hem ook nog vergezelt als hij verborgen zit in de zak, waar hij de wraak van Scapin moet ondergaan. De combinatie: zak met menselijke inhoud en daarboven een parasol die de angst en de andere emoties van de verstopte man registreert, is bepaald geen alledaagse inval.

Het zwaartepunt van deze voorstelling lag bij de vindingrijke regisseur, hetgeen overigens niet wil zeggen dat zijn intenties door de spelers niet verdienstelijk gerealiseerd werden. Peter van der Linden speelde Scapin verrassend goed, sierlijk en watervlug: een acteur met een natuurlijk talent, die veel heeft moeten afleren, lijkt het, om tot deze prestatie te komen. Hij heeft de neiging tot ‘overstatement’, tot het overdadig uitbeelden met gebaren. Het was dus een goed ding dat zijn mimiek gemaskerd was; men zou iets dergelijks nog wel met sommige van zijn gesticulaties willen doen.

Bijzonder grappig was Paul Meyer als Silvestre, de andere knecht, vooral in de scènes waarin hij, vermomd als vechtersbaas, de oude Argante de stuipen op het lijf jaagt. Cees Pijpers (Argante) en Kees Waterbeek (Géronte) speelden deze oude heren met veel komische verve. De liefdesparen werden vertolkt door Nanni Vermeer (die Zerbinette charmant en met aplomb

typeerde), Arthur Boni, Mary Wagenaar en Joop van der Donk.

De ruimtelijk ingenieuze decors waren van Bert Bennema, die ook de kostuums had ontworpen. De heldere vertaling was van de regisseur. De voorstelling had bijzonder veel vaart en vorm en vooral een telkens weer onweerstaanbare komische werking. Voor de jonge Erik Vos had zij m.i. bovendien de betekenis van een ‘coup de maître’.

(1959)

Molière, *Geleerde Dames*

Molière's komedie *Les Femmes Savantes* (*Geleerde Dames*) is niet alleen een satire op 17de eeuwse blauwkousen, maar ook op literaire pedanterie in het algemeen. Het is een onderwerp dat niet veroudert omdat de menselijke dwaasheid telkens weer een gemakkelijke distinctie zoekt in een lege woordkunst, in woorden ‘die zich loszingen van hun betekenissen’. Molière hekelde niet alleen een mode, een zich algemeen voordoende aanstellerij, maar ook de onechtheid, de artistieke pretentie die op niets berust, maar die door de dommen niet wordt doorzien.

Hij heeft het thema verschillende keren gebruikt: in het begin van zijn loopbaan al in de éénakter *Les Précieuses Ridicules*, het keert terug in *Le Misanthrope* als een belangrijk element in het requisitoir van een eerlijk man tegen de maatschappij en in *Les Femmes Savantes* vult hij er vijf bedrijven mee. Het is begrijpelijk dat een schrijver van authentiek talent zich in de eerste plaats ergert aan woordmisbruik en aan de verwisseling van kunst met kitsch die altijd aan de orde is.

Shakespeare heeft op een overeenkomstige manier de woordkunst van de 16de eeuw gehekeld in zijn komedie *Love's Labour's Lost.* Een vergelijking tussen dat stuk en *Les Femmes Savantes* zou mij hier te ver voeren. Bij Shakespeare zijn het de mannen die belachelijk gemaakt worden, als zij ter wille van literatuur en wetenschap de omgang met vrouwen afzweren, zoals Molière's geleerde dames van de liefde alleen het geestelijk aspect aanvaarden

willen. Een van de verschilpunten is wel dat Molière een veel scherpere pen voert dan Shakespeare. Zijn ‘bel esprit’ Trissotin, die bij de eerste voorstelling in 1672 nog ‘Tricotin’ heette, was een herkenbaar portret van de in die dagen populaire dichter, de abbé Cotin en het is ook een sonnet van deze poëet dat in een nog steeds kostelijke scène wordt geridiculiseerd. Ook de geleerde dichter Vadius is een karikatuur van een bekend man uit die tijd.

Om het volle effect van *Les Femmes Savantes* in 1672 te begrijpen moet men zich dus voorstellen dat een hedendaagse komedie bijvoorbeeld de heren Rodenko en Lucebert, herkenbaar gegrimeerd ten tonele zou brengen, terwijl een van hen dan bovendien nog eigen dichtwerken ten beste zou geven, voorzien van het dodelijk kommentaar van groteske bewonderaarsters.

De actuele toepasselijkheid die Molière's satire bezat is weliswaar onherstelbaar verloren gegaan, een algemene geldigheid heeft zij behouden. In de heren Trissotin en Vadius herkennen wij geen individuen meer, maar wij zien ze nu als karikaturale typen van een toch onsterfelijk soort. Een andere kwestie is of men de satire op het vrouwelijk karakter in Molière's komedie nog enige geldigheid wil toekennen. Zijn geleerde dames zijn belachelijke dweepsters die in andere opzichten superieur zijn aan enkele mannen in het stuk: de valse ‘bel esprit’, de pedante geleerde en de wilszwakke bourgeois Chrysale. De vrouwen komen er in verhouding dus niet zo slecht af bij Molière, al moet men toegeven dat er tegenwoordig door mannen even hard en belachelijk gedweept wordt als door vrouwen.

In *Les Femmes Savantes* komen enige prachtige afgewogen komische scènes voor, zoals de dialoog tussen Chrysale en Philaminte over het ontslag van het keukenmeisje Martine dat onvergeeflijke inbreuken heeft gemaakt op de grammatica, de scène waarin de niet meer zo aantrekkelijke Bélise blijk geeft van haar overtuiging dat verliefdheden op andere vrouwen delicate vermommingen zijn van hofmakerij jegens haar en, niet te vergeten de scène met de gedichten van Trissotin en zijn ruzie met Vadius. Toch is dit niet helemaal genoeg voor de vijf bedrijven, waarin dan ook taferelen voorkomen zoals het gesprek over de smaak

van het hof die alleen voor Molières' tijdgenoten interessant waren en die nu een verouderde indruk maken.

De Nederlandse Comedie heeft van deze in vele opzichten toch nog zo amusante komedie onder regie van Fons Rademakers een bijzonder aardige voorstelling gegeven. Het stuk werd in de knappe, geraffineerde vertaling van L.Th. Lehmann in een hoog tempo gespeeld en in een, op een enkele uitzondering na, voortreffelijke bezetting. Mary Dresselhuys was erg grappig als Philaminte, de bazige, geleerde dame die haar dochtertje Henriette tegen haar zin wil uithuwelijken aan de schertsdichter Trissotin. Zij was misschien iets te charmant voor de haaibaai die ze wezen moest, maar ik kon dat geen groot bezwaar vinden. Johan Fiolet was allervermakelijkst als haar echtgenoot Chrysale, de pantoffelheld die zich tegen alle evidentie in voor een flinke vent houdt. Ook Petra Laseur, debuterend, was voortreffelijk als Henriette, die zij lief en parmantig speelde en met een dictie die niet voor die van haar ervarener collega's onderdeed. Veel plezier viel er ook te beleven aan de ingebeelde Bélise van Mien Duymaer van Twist die al de humor waarover zij beschikt meegaf aan die bijzonder dwaze rol en aan de Trissotin van Han Bentz van den Berg die deze ‘bel esprit’ liet balanceren tussen schaap en schurk.

(1959)

Racine, *Bérénice*

Het merkwaardige van de Franse cultuur lijkt soms, dat zij geopenbaard is aan de hele wereld, terwijl alleen Racine een gesloten boek is gebleven. Natuurlijk, men leest hem op school en de leraren in het Frans zeggen altijd veel goeds over hem. Maar de gewone lezers en theaterbezoekers die van allerlei Franse schrijvers houden hebben moeite met Racine. Al die nobele mensen die in verheven, rijmende alexandrijnen praten: zij verdienden voor hun auteur wel respect, maar geen genegenheid.

Buiten Frankrijk is het vrij algemeen een mysterie gebleven,

hoe de Fransen hun Racine met Shakespeare kunnen vergelijken die zij soms zelfs zijn mindere vinden. Iemand als André Gide die toegeeft dat de personages van Racine ophouden te bestaan als het doek zakt, terwijl de figuren van Shakespeare hun leven buiten het toneel voortzetten, vindt die beperking tot een exact kader juist iets bewonderenswaardigs in zijn landgenoot. De Franse bewondering voor Racine lijkt vaak een soort van genade die alleen de ingewijden in een bepaalde cultus ontvangen hebben.

Het prettige van de vrijwel volmaakte voorstelling die het gezelschap van Marie Bell van *Bérénice* heeft gegeven was voor mij o.a. dat die bewondering iets begrijpelijker is geworden. Racine is veelal het monopolie van de Comédie Française, die naar de mode van het moment in heftig gescandeerde verzen declameert af zo realistisch mogelijk over verzen en rijmen heen spreekt, zodat de tekst de indruk maakt van een misvormd soort proza, terwijl de spelers uit angst voor een statische declamatie de beweeglijkheid aan de dag leggen van een Amerikaanse gangsterfilm.

Het gezelschap van Marie Bell nu is onder regie van Jean-Louis Barrault teruggekeerd maar een strenge, klassieke vorm: een statige, symmetrische mise-en-scène en een dictie die de verzen intact laat. Maar deze ‘ouderwetse’ vorm werd gecombineerd met een sterke, ‘moderne’ emotionaliteit die nergens de grens van de retoriek overschreed. En zo kreeg *Bérénice* de werking van een symfonie. Dit elegische treurspel over de Romeinse keizer Titus die zijn plicht stelt boven zijn liefde en van koningin Bérénice die haar liefde stelt boven haar belang had ook in deze strakke regie een zekere dramatische werking. De fraai geformuleerde tirades zijn niet alleen maar lyriek, zij zijn dialoog, omdat zij telkens tot een bepaalde persoon gericht zijn.

Titus en Bérénice die elkaar liefhebben en Antiochus die Bérénice liefheeft moeten alle drie afstand doen van hun hoop en dit voltrekt zich doordat zij om de beurt alleen met hun vertrouwelingen, paarsgewijs in verschillende combinaties en ten slotte met hun drieën in alexandrijnen uitzeggen wat hen beweegt. En dan blijkt dat deze op het eerste gezicht starre vers-

vorm alle sentimenten kan overbrengen. Liefde en hartstocht in alexandrijnen, verwachting en boosheid in alexandrijnen, zelfbeheersing in alexandrijnen, zuchten en wenen in alexandrijnen: het kan allemaal. De alexandrijn, zoals die hier gehanteerd wordt, is behalve een keurslijf en een symbool van een 17de-eeuwse hofcultuur, ook een ideaal voertuig voor de gemoedsbeweging. Men krijgt de indruk dat het in- en uitademen onder Lodewijk XIV instinctief in alexandrijnen gebeurde. En dat in elk geval de in alexandrijnen vervatte sentimentsoffers alleen gerechtvaardigd kunnen zijn voor een in alexandrijnen uitgedrukte raison d'état.

Het is een cultuurvorm die de natuur zo volledig opzuigt dat men er alleen in geloven kan als alle spelregels gehandhaafd blijven: als de symmetrie het toneelbeeld beheerst en als de noblesse van allure en gebaar samenvalt met het uitgedrukte sentiment. De werking op de toeschouwer is dan niet meer realistisch, zoals gewoonlijk op het toneel het geval is, maar muzikaal, d.w.z. dat een samenstel van conventies zo kompleet en dwingend aanwezig is dat de emotie zich rechtstreeks daaruit ontwikkelt zonder dat ‘meevoelen’ met de personages daarbij nodig is.

Barrault's vormgeving beantwoordde hieraan volkomen. Ik vond het een aangrijpend geheel, zonder dat Bérénice, Titus en Antiochus mij erg veel zijn gaan interesseren. De drie solisten, Marie Bell als Bérénice, Jean Chevrier als Titus en René Arrieu als Antiochus gaven daarbij prachtige, op elkaar afgestemde vertolkingen te genieten. Marie Bell is een actrice met een vorstelijke houding, een warme, vaak innige stem en een voor vele geluids- en gevoelsnuances vatbare dictie.

(1956)

William Congreve, *The Way of the World*

The Way of the World is een ‘moeilijk’ stuk dat ondanks zijn briljante kwaliteiten op het toneel zelden een succes is geweest

omdat de intrige ingewikkeld en weinig helder is en de actie zwak en zonder overtuigende relatie tot de karakters. Tekenend voor de auteur, wiens dramatische oeuvre op zijn dertigste jaar voltooid was, is de anekdote omtrent het bezoek dat de veel jongere Voltaire hem omstreeks 1726 bracht. Congreve verwierp alle huldebetuigingen en verklaarde dat hij beschouwd wilde worden als een willekeurige gentleman zonder literaire roem. Voltaire antwoordde dat hij hem in dat droevige geval niet eens zou hebben bezocht. Het misverstand tussen beide schrijvers hangt samen met het verschil tussen een moralist en een psycholoog. Voltaire was een apostel van de 18de-eeuwse Verlichting, een partijganger van het goede tegenover het kwade. Congreve daarentegen was niet geïnteresseerd in ‘morals’, maar in ‘manners’, niet in wat men zou moeten doen, maar in wat men doet. Perfectie was voor hem niet te vinden in de verkondiging van ideeën, maar in het beheersen van de etiquette: niet de schrijver, maar de gentleman stond aan de top van zijn waardenschaal.

Congreve is een typische vertegenwoordiger van de reactie tegen de puriteinen die gepaard ging met de Restauratie. Elegantie, geestigheid en gratie zijn de hoogste waarden in een strijd van vernuften waarin man en vrouw bij voorbaat elkaars gelijken zijn. Hij is verwant aan de schrijver van *Les Liaisons Dangereuses* die ook niet verontwaardigd was door de menselijke zwakheden, maar geboeid door een intelligente exploitatie ervan. In het intrigerend liefdespaar Fainall-Marwood kan men dan ook duidelijk voorlopers zien van het koppel Valmont-Merteuil uit de roman van Laclos.

The Way of the World heeft elementen die ontleend zijn aan Molière, b.v. de twee verwijfde beau's die zo uit de *Misanthrope* lijken overgestapt. Maar overigens is Congreve een cynischer manipulator met mensen, al koestert een figuur als mevrouw Millamant zich duidelijk in zijn sympathie. Maar zij heeft zijn voorkeur omdat zij beantwoordt aan zijn aristocratische maatstaven. Zij is onafhankelijk, niet gemakkelijk dupe van een sentiment behalve van haar liefde voor de superieure Mirabell, of-

schoon zij een huwelijk met hem ook alleen aanvaardt op voorwaarden die haar zelfstandigheid in hoge mate waarborgen. Een zeer curieus document, deze feministische proclamatie uit het jaar 1700!

Wat dit stuk zijn voornaamste charme geeft is het resultaat van Congreve's hartstocht voor de kunst der conversatie en der elegante formulering, voor de verbale speelsheid van een samenleving waarin cultuur en elite nog identiek waren. Zo plompverloren als de intrige is, zo geschakeerd zijn de expressie en de woordkeus van de personages in rechtstreeks verband met hun sociale positie en psychische structuur. Vertaalbaar is dit alles eigenlijk slechts ten dele en daarom verdient de Nederlandse tekst van David Koning en Bob de Lange, die veel intact liet, grote waardering. Alleen de titel was weinig gelukkig weergegeven met het huisbakkene *Zo Zijn Onze Manieren.*

De Lange's regie getuigde van respect voor de stijl en de conventies van de Restauratie-komedie. Zozeer zelfs dat hier en daar bekortingen en versnellingen voor een hedendaags publiek nog wel wenselijk lijken. De bezetting was in het algemeen van goed gehalte. Bijzonder vermakelijk waren de oude, manzieke Lady Wishfort van Magda Janssens en haar rustieke neef Sir Wilfull Witwoud van Johan Fiolet. Ann Hasekamp speelde de eigengereide mevrouw Millamant opmerkelijk pittig en gracieus. Eric van Ingen had niet helemaal de magnetische persoonlijkheid voor Mirabell, maar wel het vermogen om zijn gecompliceerde frasen doeltreffend te plaatsen. Caro van Eyck en Bob de Lange vormden het complotterende paar snoodaards, door laatstgenoemde wat al te sober uitgebeeld. De twee beau's werden met veel humor getypeerd door Ton van Duinhoven en Eli Blom. Henny Orri was de dochter en Marianne van Waveren de kamenierster van Lady Wishfort. Onder de maat was alleen Tonny Foletta als Waitwell, de knecht van Mirabell die als ‘Sir Rowland’ Lady Wishfort het hof moest maken.

Overigens gaf de voorstelling in de kleurige, kokette decors van Wim Vesseur goed en zuiver afgewogen samenspel te zien. Menige scène van dit ‘moeilijke’ kostuumstuk was uitermate

vermakelijk en het geheel was zo dat er véél aan te beleven viel en dat het, ook zonder opwindend of meeslepend te zijn, steeds interessant was en boeiend.
(1954)

3. Achttiende en negentiende eeuw

Marivaux, *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*

Marivaux (1688-1763) schreef zijn komedies voor het Théâtre Italien in Parijs, een schouwburg die een aantal vaste ‘emplooien’ kende: ‘premier amoureux’, Lelio of Dorante genaamd, een ‘second amoureux’ (Mario), een ‘amoureuse’ die Silvia heette, een père noble, een knecht (Arlequin) die slim en onhandig was en een ‘soubrette’, de kamenier van mevrouw. Met deze personages speelt Marivaux zijn spel van sentimenten van ontwakende liefde en in het gemoed zelf gelegen liefdesbeletselen, waarbij hij geen gebeurtenissen die van buiten komen, geen verrassende ontknopingen of andere toneeleffecten toelaat.

Ook *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* is zo'n elegante étude-met-variaties over de liefde die zich verschuilt en zich verstrikt voordat zij tot bloei komt. Silvia en Dorante die door hun ouders voor elkaar bestemd zijn besluiten beiden, onafhankelijk van elkaar, eerst de kat uit de boom te kijken door met hun kamenier en hun knecht van rol te verwisselen. Zij worden op elkaar verliefd, terwijl zij elkaar voor bedienden houden en tegelijkertijd ontvlammen de echte bedienden voor elkaar in de waan dat zij liefde opwekken bij een persoon van hogere stand.

Deze komedie van persoons- en standsverwisselingen is voor Marivaux vooral aanleiding om de liefde te meten aan de eigenliefde, de ijdelheid, het eergevoel, sentimenten die hij als de belangrijkste hinderpalen van ‘de’ liefde beschouwt. Het eerste paar moet zijn trots, het tweede zijn nederigheid overwinnen om tot een huwelijk te kunnen besluiten. Silvia ontziet zich daarbij niet Dorante op de proef te stellen door haar maskerade voort

te zetten als de zijne haar bekend is. Zij wreekt zich min of meer op de verwarring waarin de maskerade haar aanvankelijk had gebracht. Aan dit sierlijke, zachtzinnige menuet der sentimenten is een zekere wreedheid niet vreemd.

Deze dubbele verknoping van eenvoudige gevoelens en moeilijke weerstanden is door Marivaux als een luchtig, maar stijlvol spel tot ontwikkeling gebracht. De personages zijn alle in pastelkleuren geschilderd. Zij beantwoorden zonder uitzondering aan het woord van Silvia's vader, Monsieur Orgon: ‘In deze wereld moet men iets te goed zijn om goed genoeg te zijn’. De vier jonge mensen schepen zich in voor het eiland van de liefde, zoals op het schilderij van Watteau en zij bereiken het ook, maar niet zonder melancholie om hun eigen wantrouwen en kortzichtigheid.

Onder de van begrip getuigende regie van Luc Lutz en in een fraai gestileerd tuindecor en elegante kostuums van Corstiaan de Vries is deze komedie (goed vertaald door Dolf Verspoor) soms wat zwaar en nadrukkelijk, maar toch met zwier en rechthoekige exactheid afgewikkeld. Lia Dorana heeft de gevoelsverwarring van Silvia genuanceerd en met koele innigheid uitgebeeld, hoewel zij in haar dictie te kampen had met een al te grote kunstmatigheid, met krampachtigheid zelfs. De Dorante van Ton Lutz was een waardige verschijning vol ingehouden sentiment. Pieter Lutz was een grappige boerse Arlequin en Ann Hasekamp speelde Lisette (de soubrette) met schalksheid en charme. Max Croiset als monsieur Orgon was ten voeten uit de welgezinde ‘père noble’ en Hans Croiset had zich als zijn zoon Mario een enigszins mallotig air aangemeten dat goed bij de rol paste.

Resumerend: een bezienswaardige voorstelling die geen grote verrukkingen opleverde, maar wel menige voldoening voor de fijnproever.

(1960)

Marivaux, *Le Triomphe de l'Amour*

De 17de eeuwer Molière lijkt voor ons vaak dichterbij dan de 18de eeuwer Marivaux. Molière kon onverfijnd voortbouwen op een eeuwenoude kluchttraditie waarin ondeugden clownesk gehekeld worden en stokslagen uitgedeeld. Marivaux is verborgen achter de goed geschoren hagen van een exclusief cultuurspel. Alles is bij hem verfijnd en verzacht. Zijn theater is een eindeloze reeks variaties op de liefde die door haar eigen beletselen heenbreekt. Zijn scènes zijn een reeks études over ‘de intelligentie van het hart’. Uit zijn Watteau-parken zijn luidheid en stokslagen gebannen. Men moet daarom zijn vormelijkheid, zijn gereglementeerde gratie eerst accepteren, vóórdat men kan doordringen tot zijn bedoelingen die te vinden zijn in de muziek van de gevoelsontleding.

Moeilijkheden en wreedheden ontbreken niet bij Marivaux, maar zij zijn geheel innerlijk. Er vloeit geen bloed. De mensen moeten bij hem het liefhebben leren, omdat de cultuur de instincten darwsboomt. De harten ontluiken niet vanzelf, omdat teleurstelling, vrees of schaamte ze gesloten houdt. Maar de liefde triomfeert altijd, omdat het leven, de jeugd, de bekoring van het romaneske en vooral ook de spelregels dat voorschrijven.

Weinige van Marivaux' blijspelen die alle volgens hetzelfde schema gebouwd zijn zijn zover doorgedrongen in de troebelheid waarover de liefde triomfeert als dit, dat *Le Triomphe de l'Amour* heet. Marcel Arland heeft in zijn boek over Marivaux de aandacht op dit stuk gevestigd dat volgens hem nooit gespeeld wordt. Vilar heeft deze wenk ter harte genomen en in de kerstdagen van 1955 voor het eerst sinds 1732 weer voorstellingen gegeven van *Le Triomphe de l'Amour* die een triomf voor Marivaux geworden zijn.

In dit blijspel gaat een prinses in travesti de liefde opwekken van een prins die door toedoen van de familie afgesneden is van de troon waar hij recht op had. De omzetting van vriendschap in liefde via de verwisseling der seksen is een typisch Shakespeareaans motief, maar Marivaux ontwikkelt de metamorfose met

een bijna klinische belangstelling voor het proces. De prins moet niet alleen uit een politieke vete, maar ook uit een van de liefde afkerige strengheid, waarin hij door een ascetische filosoof is opgevoed, worden losgewikkeld. Als variaties op dit motief maakt de prinses ook nog de filosoof zelf en, door haar travesti, zijn als een non levende zuster op haar verliefd. Marivaux laat zien hoe de geharnaste weerstand van deze beiden overwonnen wordt door een geraffineerde exploitatie van hun ijdelheid.

De voorstelling combineerde de gestileerde gratie die het genre vereist met het meeslepend plezier in vermommingen en ontwarringen dat dit blijspel kenmerkt. Er is een lichte toets, een dansende gemakkelijkheid en een melancholieke gevoeligheid in die een perfect geheel maken van een ook in de bezetting bijzonder geslaagde vertoning.

Vóór Vilars bekende fond van zwart, waartegen de personages feestelijk en kleurig afstaken in hun door enkele bomen, een Amortempeltje en een paar banken aangeduide park, zag men een stralende en vooral in haar mimiek uiterst gevoelige Maria Casarès als prinses Léonide. Jean Vilar zelf als de sombere filosoof Hermocrate, Cathérine Le Couey als zijn schone, maar strenge zuster en Roger Mollien als de ontrechte prins bij wie de liefde triomfeert. Er waren verder twee prachtige, schurkachtige knechts van Daniel Sorano (Arlequin) en Georges Wilson (de tuinman) en een guitige, ook als man vermomde hofdame van Monique Chaumette.

(1956)

Goldoni, *De Knecht van Twee Meesters*

Onder regie van Erik Vos heeft De Nieuwe Komedie een virtuoze, met vermakelijkheden volgestouwde voorstelling gegeven van Carlo Goldoni's veelgespeeld clownsspel *De Knecht van Twee Meesters* (*Il Servitore di Due Padroni*). Men kent deze Italiaanse auteur (1707-1793) als de man die tekst en inhoud gaf aan de in zijn dagen enigszins gedegenereerde commedia dell'ar-

te, het traditionele volkstoneel met zijn vaste, regionaal bepaalde clowns.

Evenals Molière heeft Goldoni het een en ander aan dat volkstoneel toegevoegd. Hij heeft zelfs de invloed van de Franse meester van het blijspel ondergaan zonder overigens iets over te nemen van diens koele weemoed of verborgen tragiek. Goldoni is een van de grote producenten van kluchtige blijspelen die geen andere bedoeling hebben dan het geperfectioneerde in een muzikaal evenwicht gebrachte amusement. Zijn hemel is zonder wolken en zijn aarde is zonder hemel. De personages zijn mechanismen die ons laten lachen, verwant aan de aloude clowns en dus verwant aan veel menselijke ervaringen, maar zonder een rechtstreekse verhouding met de persoonlijke ervaringen van de auteur.

Goldoni's toneel is het ideale toneelspelerstoneel, omdat de tekst nauwelijks een zelfstandig bestaan heeft, omdat (kan men ook zeggen) er helemaal geen toneelstuk is als de speeldoos niet door een regisseur wordt opgewonden en de rollen door talentvolle komieken tot leven gebracht. *De Knecht van Twee Meesters* (1745) is in de jaren dertig vooral bekend geworden door de voorstellingen van Max Reinhardt met Hermann Thimig in de hoofdrol. Een grote indruk heeft ook de recentere opvoering gemaakt van Milaans Piccolo Teatro door de enscènering van Georgio Strehler en met Marcello Moreti als de knecht. Vooral die Italiaanse voorstelling (die ook in ons land gegeven is) profiteerde van een levendige reconstructie van de speelstijl en de conventionele grappen (‘lazzi’) van de commedia dell'arte.

Regisseur Erik Vos heeft zijn voorstelling van *De Knecht van Twee Meesters* in grote lijnen en ook in sommige kleine geënt op die van Strehler. Ook zijn voorstelling was een reconstructie van de commedia dell'arte met de conventionele clownsgrappen, maar ook met ‘lazzi’ uit andere bron (bijvoorbeeld afkomstig van de mime Marcel Marceau) en zeker niet in de laatste plaats met grappen van eigen vinding. Vos heeft al vaak laten zien dat hij een virtuoos is op dat gebied. Zijn vermogen om een clownerie op te bouwen, af te ronden en in een perfect evenwicht te

brengen is uitzonderlijk groot. Er was dan ook veel in deze voorstelling dat bewondering afdwong om de helderheid en de eenvoud van het effect dat hij met zorgvuldige, maar vaak ook ingewikkelde clownerieën bereikte.

Maar wat in het begin van de voorstelling een onvermengd plezier was werd langzamerhand overdaad. Erik Vos is zelf ook de knecht van twee meesters: van het talent en van de mateloosheid. De meester die zich weet te beperken ontbrak in deze vertoning. Daardoor raakte het tempo al heel gauw zoek. Daardoor werd een in aanleg sublieme voorstelling hier en daar vervelend, zoals alles wat te veel nadruk krijgt en te veel herhaald wordt.

Dat neemt niet weg dat een aantal spelers onder deze regie tot zeer opmerkelijke prestaties zijn gekomen. In de eerste plaats Peter van der Linden als Truffaldino, de knecht van de twee meesters. Hij is niet alleen een prachtige clown met zijn levendige en lenige plastiek, maar zijn komische expressiviteit bleek aanzienlijk te zijn toegenomen door een versobering in gebaar en in dictie die nu een maximale werking hebben gekregen.

Bijzonder grappig waren ook de pinnige Pantalone van Paul van Gorcum en de pompeuze Dottore van Cees Pijpers. De Smeraldina van Maria Verheyden was zo schalks als men verlangen mocht. Mart Gevers was een waardige Beatrice en Diana Dobbelman een gevoelige Clarice, het meisje dat hartstochtelijk bemind wordt door de ietwat potsierlijk gehouden Silvio van Herman Vinck. Joop van der Donk was een tamelijk saaie Florindo en Jan Juray een al te veel uit tics opgebouwde Brighella. Maar Henk Votel en Willem Wagter vormden een bijzonder fraai bediendenpaar van contrasterende lengte.

Wim Vesseur had een decor geconstrueerd uit schermpjes en gordijntjes op een plankiertje, zoals we dat ook van de Milanezen gezien hebben. Leontien van Beurden had de mooie kostuums ontworpen.

(1963)

Goldoni, *De Ware Vriend*

De 18de eeuwse Italiaan Carlo Goldoni van wiens komedie *De Ware Vriend* (*Il Vero Amico*) het Rotterdams Toneel een joyeuze voorstelling heeft gegeven wordt veelal beschouwd als een hervormer en voltooier van de commedia dell'arte. In het programma wordt over deze kunstvorm het een en ander verteld. Uit de daar gedane mededeling dat de acteurs half dansers, half zangers en half spelers waren kan men begrijpen hoe moeilijk die techniek is voor onze tegenwoordige toneelkunstenaars die niet meer uit drie helften bestaan.

Het is overigens begrijpelijk dat over de commedia dell'arte met haar vaste typen, legendarische improvisatie en vermenging van dansen, zingen en acteren vaak met een zekere wijding wordt gesproken. Voor wie bezwaar heeft tegen de overheersende betekenis die woorden, problemen en ideeën op het toneel gekregen hebben is dit begrip een symbool geworden voor het zuivere toneelspel, onbezoedeld door de literatuur, die zoals men weet zo verfoeilijk cerebraal is. De moderne commedia dell'arte vindt men trouwens in circus en revue, maar voor de toneelspeler is een reconstructie van het historische verschijnsel een aantrekkelijke gedachte, omdat hij er mee kan ontkomen aan de suprematie van de toneelschrijver. De situatie wordt dan nogal paradoxaal, omdat hij zich voor die verlossing moet wenden tot... een toneelschrijver en wel tot Goldoni die met de improvisatie van de commedia dell'arte gebroken heeft.

Regisseur Ton Lutz nu heeft Goldoni's vernieuwing - hij brak met de improvisatie en met enkele regionale clowns - ten dele te niet gedaan door die clowns met het changeren van de decors te belasten. Hij heeft deze changementen op vindingrijke manier laten doen, vol met commedia dell'arte-grappen, hij heeft het optreden van de clowns choreografisch laten verzorgen door Albert Mol en Netty van der Valk op een door Lex van Delden geschreven muziek en dit alles met vaak heel gelukkige resultaten, maar het blijspel dat een eigen humor en een eigen zwaartepunt heeft, werd hierdoor uit zijn voegen gerukt. Deze injectie

van Goldoni met commedia dell'arte-elementen is net zo iets als het plaatsen van heiligen beelden in een protestantse kerk. Zij hebben er wel iets mee te maken, maar zij horen er niet.

De stukken van Goldoni vertonen ook dit verschil met de commedia dell'arte, dat de personages minder van het toneel en meer van de werkelijkheid zijn afgekeken, al zijn zij ook in hoge mate gestileerd en aan de regels van het blijspel aangepast. *De Ware Vriend* is de thematische uitwerking van het conflict tussen vriendschap en liefde. Wat moet Florindo doen als hij verliefd wordt op Rosaura, de verloofde van zijn vriend en gastheer Lelio? De zaak wordt gecompliceerd doordat Rosaura de dochter is van een aartsvrek, Ottavio, een van alle tragiek ontdane afstammeling van Harpagon, die een geldkist heeft onder zijn bed en zijn dochter graag uithuwelijkt zonder bruidschat. En er is het misverstand met de oude vrijster Beatrice met wie Florindo bijna in het huwelijk treedt uit fatsoensoverwegingen. De clowns ontbreken niet, maar zij zijn hier menselijke bedienden die hun traditionele maskers hebben afgelegd.

Deze komedie is met vaart en verve gespeeld en het belangrijkste bezwaar dat men zou kunnen maken is de pure voortreffelijkheid van Bob de Lange's vertolking van de vrek Ottavio, die de andere, toch ook zeer aanvaardbare spelers ver in de schaduw stelde. Wat Bob de Lange hier doet is grandioos, van een heel zeldzame, uitgekiende kracht. Iedere beweging, zijn manier van lopen, de fascinerende tremor van de handen die aan één stuk door geld tellen, de dictie die ook is afgepast als zuinig wisselgeld, de hele systematische krankzinnigheid van deze potsierlijke verschijning - het is alles fantastisch en briljant.

Geen van de andere spelers heeft de beschikking over deze plastiek en dit hoge niveau van kluchtspel. Maar binnen hun beperktere mogelijkheden voldeden Ton van Duinhoven en Steye van Brandenberg zeer wel als de vrienden Florindo en Lelio, al had men van de eerste wat meer vurigheid willen zien in plaats van gladde parmantigheid. Ina van Faassen maakte een ietwat geremde indruk als de mooie Rosaura, Nell Koppen was een temperamentvolle Beatrice en Henny Orri een felle Colom-

bina. Met een fijne, al te bedeesde humor speelde Wim van den Brink de beide knechts.

De decors en kostuums van Nicolaas Wijnberg hadden karakter en charme, maar ook een overladenheid die overeenkwam met het 'te veel' dat de hele onevenwichtige voorstelling kenmerkte.

(1956)

Lessing, *Nathan de Wijze*

Niet iedereen zal bij het lezen van de titel *Nathan de Wijze* onmiddellijk denken: dat is nu een stuk dat ik niet missen mag. Wie het niet in lange Duitse lesuren op school heeft moeten lezen, heeft er toch wel weinig opwekkende dingen van gehoord. Lessing, herinnert men zich misschien, is een Duitse dichter die nog weer voorafgaat aan Goethe en Schiller en die Shakespeareaanse verzen heeft trachten te schrijven in dat zwaarwichtige taaltje van onze oosterburen dat daar zo weinig geschikt voor is.

De reputatie bestaat, maar zij is onverdiend. Lessing was een man met innemende trekken, die o.a. de verdienste heeft gehad dat hij de eerste burgerlijke tragedie heeft geschreven. Hij was in vele opzichten 'de eerste'. Hij was bijvoorbeeld ook de eerste journalist die tevens filosoof en dichter was. Zijn *Nathan der Weise* dat hij in 1779, tegen het einde van zijn leven, geschreven heeft was niet alleen een loflied op de verdraagzaamheid, maar ook een bestrijding van het religieuze fanatisme. De betekenis van Lessing is door de romantiek en door de neoromantische stromingen die er op gevolgd zijn telkens weer verduisterd. Maar als het fanatieke en het eenzijdige is uitgewoed, sluit de Europese traditie zich telkens weer bij zijn humanisme aan. *Nathan der Weise* is als pleidooi voor religieuze verdraagzaamheid misschien verouderd, als polemiek tegen raciale discriminatie en apartheid is het opnieuw actueel.

Lessings gedicht heeft bovendien de bekoring van het sprookje. De suggestieve gestalten uit *Duizend-en-één-Nacht* zijn erin

tot leven gekomen: de rijke koopman, de rechtvaardige sultan, de dappere krijgsman, het edele meisje en allen tegen een achtergrond van onmetelijke schatten, zowel aan goud en sieraden als aan wijsheden en kernachtige gezegden. De dichter heeft het een beetje al te bont gemaakt in zijn intrige, waarin te veel mensen aan het slot elkaars broer en zuster blijken te zijn. Zijn kennis van de Griekse tragici, die een voorkeur hadden voor dit soort van ‘herkenningen’, heeft hem hier waarschijnlijk parten gespeeld. Latere bewerkers voelden in elk geval meer voor een romantische lierdesaffaire tussen Rachel en de Tempelier, die daarom niet verwant mochten zijn. Hans Roduin die de Nederlandse bewerking voor Centrum heeft vervaardigd heeft hen hierin gevolgd. Met deze romantisering zijn verder een bekorting en een vereenvoudiging tot stand gebracht die zeker gerechtvaardigd zijn. Het vijfvoetige jambische vers heeft Roduin in zijn bewerking op bekwame wijze gehandhaafd.

Regisseur Vladek Sheybal heeft veel aandacht gegeven aan sfeer en achtergrond van deze in Jeruzalem spelende fabel. In de gemaskerde figuren die telkens tussen de scènes een soort van gedanste pantomimes uitvoerden werden haat en dreiging van de elkaar bestrijdende machten voelbaar gemaakt. De geheimzinnige sfeer werd verder gesuggereerd door het gecompliceerde, door trappen en hoogteverschillen gemarkeerde decor en de rijke exotische kostuums van Roger Chailloux en ten slotte door een klankdecor van muziek en versterkte natuurgeluiden dat op zichzelf al een sterke werking had.

In dit gunstige milieu is door een speelstijl die stilering combineerde met een maximale gevoelsinzet het archaïsche dicht bij het moderne gebracht. Guus Hermus heeft de nobele jood Nathan met humor gespeeld, licht, speels, objectiverend, zoals in een sprookje past, maar in de emotionele passages, zo direct, subjectief en met een wereld van ingehouden, maar ten volle aanwezig gevoel, dat er ademloos is geluisterd in een stilte die zeldzaam is in onze schouwburgen. In de ontroering die zich van het publiek meester maakte besefte men dat er hier niet meer geacteerd werd, maar dat er iets anders gebeurde. De grootste kunst

is alleen nog maar leven, inhoucl, gevoel, zonder zichtbare middelen. Het was wel merkwaardig dat die grote kunst, die zo zelden te zien is op het toneel, in dit kleine schouwburg je plotseling aanwezig was in een stuk nog wel dat in de muffe schoolboekjes staat.

(1963)

Sheridan, *Lessen in Laster*

In een voortreffelijke vertaling van Victor van Vriesland is Sheridans gerenommeerde zedenkomedie *School for Scandal* als een schitterend schouwspel, een koude, zwierige, uiterst smaakvolle vertoning, ten tonele gebracht. De altijd nog wel boosaardige dialoog en de blijkbaar nooit verouderende blijspel-effecten gaven de voorstelling vaart en leven, een glinsterend leven van de allerbuitenste oppervlakte.

De auteur Richard Brinsley Sheridan (1751-1816) moet een briljant man zijn geweest. Toen hij 21 was, schaakte en trouwde hij het mooiste meisje van Bath en op zijn 28ste jaar had hij de drie blijspelen voltooid waarop zijn faam berust. Toen begon hij een heel nieuw leven als politicus en redenaar. Hij maakte deel uit van verscheidene regeringen, leefde in overdaad van de opbrengst van Drury Lane Theatre, schreef nooit een oorspronkelijk woord meer; stierf in grote armoede en werd begraven als een nationale held in Westminster Abbey.

Het is voor een goed begrip van *Lessen in Laster* niet absoluut noodzakelijk deze feiten te weten, maar zij geven toch wel enig idee van de soort man die de schrijver was: een ambitieuze levensgenieter die een succes maakte van alles wat hij ondernam, een man die evenals zijn zoetelijke held Charles Surface generositeit stelde boven rechtvaardigheid en wiens vanzelfsprekende rijkdom (ook aan gaven) pas tegen het einde van zijn leven door zijn verkwisting was achterhaald. Sheridan heeft bepaald niet diep geleden onder de kwade tongen die hij in zijn blijspel hekelt. Met Molière is hij alleen in zoverre te vergelijken dat hij wel het

een en ander van hem geleerd heeft. Als misantroop of in andere vermomming komt men hem in zijn toneelwerk niet tegen. Zijn ziel heeft hij misschien wel voor de politiek bewaard, al schijnen zijn opgetekende redevoeringen minder goed te zijn dan die van Burke.

Sheridan heeft *The School for Scandal* in 1777 en passant geschreven als een bravourstukje. Uit Congreve's *The Way of the World* nam hij het complotterende, amorele koppel over, dat Laclos ook in zijn *Liaisons Dangereuses* zou toepassen. Sheridan is in vele opzichten vergelijkbaar met Congreve die na zijn dertigste niet meer schreef. Hij lijkt naïever en handiger dan deze voorganger.

Lady Sneerwell en Joseph Surface hebben een bondgenootschap gesloten om door middel van intriges, leugens, valsheid in geschrifte en andere middelen hun financiële en amoureuze doeleinden te bereiken. De rijke oom die uit Indië terugkomt weet door een list de nietswaardigheid van deze Joseph te ontdekken, terwijl zijn jongere broer, de slecht befaamde losbol Charles de ware Jozef blijkt te zijn, zowel voor het fortuin van oom als voor de genegenheid van de mooie en uiterst prille Maria, die als een heel onwezenlijk, rechtschapen bloemetje met veel te weinig tekst in het bos van al deze boze, kakelende mensen staat. De snoezige Lady Teazle, de jonge vrouw van een veel te oude man, die bijna in handen van de boze Joseph was gevallen, komt tot inkeer als zij de goede eigenschappen van haar echtgenoot ontdekt. Zij zweert ten slotte het lasteren af en Charles de losbolligheid, nadat er een royaal gebruik is gemaakt van terzijde's, quiproquo's, zich verstoppen in kasten en achter kamerschermen en andere hilariteitverwekkende kunstgrepen.

Er is veel in dit stuk dat een beetje verouderd lijkt. Het cynisme is niet zo erg cynisch meer en het sentiment is nog wel erg sentimenteel. Maar er is ook iets in, een vitaal soort plezier, een niet-helemaal au sérieux nemen van de decadente zeden en van het fronsen erover, dat *niet* verouderd is, omdat het de vernuftige nonchalance heeft van de jeugd: een soort van studentengrap, als u begrijpt wat ik bedoel. Een scène als de verkoping van de

voorouderportretten door Charles aan zijn oom Sir Oliver en ook de scène met het kamerscherm en de daarachter verborgen Lady Teazle winnen, ondanks de simplistische trucs, nog steeds het pleit.

Tenminste als zij zo voortreffelijk worden opgediend als in deze voorstelling. Johan de Meester, die het stuk vroeger al eens geregisseerd heeft, bleek vooral een zuiver gevoel te hebben voor het toneeleffect, voor het pittoreske tafereel, voor de zichtbare verrassing. In dit alles is hij sterker dan in de karakterisering van de personages die trouwens niet veel meebrengen wat al niet in hun typen lag opgesloten. Men kon dan ook heel tevreden zijn met de zedeprekende schijnheilige, complotterende Joseph Surface zoals Han Bentz van den Berg hem met een elegante snoodheid typeerde; met de brave, zelfingenomen, altijd met zijn jonge vrouw ruziënde Sir Peter Teazle die van Joan Remmelts een in dit milieu uitzonderlijke hartelijkheid meekreeg. Men kon meer dan tevreden zijn met de manier waarop Louis van Gasteren de weinig houvast biedende rol van Sir Oliver Surface had opgevat. Deze geroutineerde acteur heeft een prachtige, potsierlijke blijspelfiguur gemaakt van een in de tekst nogal serieuze suikeroom.

Mien Duymaer van Twist was als de intrigerende Lady Sneerwell een imposante verschijning, maar zij bracht slechts de helft van haar personage tot uitdrukking. Men kon namelijk beter geloven aan haar boosaardige tong dan aan haar amoureuze illusies. Kitty Janssen was als Lady Teazle voortreffelijk op haar plaats: heel slecht en snel met de tong en heel mooi en onschuldig om te zien. Winnifred Bosboom daarentegen, ook heel decoratief als het jonge meisje Maria, maakte haar ondankbare rol nog wat onbeduidender dan nodig was.

De brave losbol Charles Surface werd door Guus Oster braaf, los en innemend vertolkt. Een uiterst ridicule salonfiguur werd bijgedragen door Dick Scheffer en een lugubere snuiter door Bert van der Linden. Paul Huf was een waardige roddelaar en Johan Schmitz speelde de kleurloze rol van rentmeester Rowley met kleurloze toewijding. De joodse geldschieter Mozes, ook

een van de brave types uit deze galerij van witte of zwarte figuren, is door een overdreven delicaatheid van de regisseur veranderd in iemand die Trustfull heet. Philippe la Chapelle had nu weinig houvast aan deze geariseerde financier.

Het oogverrukkende van de voorstelling was vooral te danken aan de uitzonderlijk mooie kostuums van mevrouw A. Roland Holst-de Meester, die de mode en de opschik van de tijd had weten te individualiseren in een ieder afzonderlijk kenmerkende kledij. De kleurencombinaties van deze toiletten bleken bovendien uitstekend te harmoniëren met de decors van Friso Wiegersma die voor de vele taferelen van dit stuk uit suggestieve aanduidingen bestonden tegen een zwart fond en die over het algemeen doeltreffendheid en humor combineerden.

Naschrift, *De Wandelende Jood*

Niemand kan met recht beweren dat onze toneelregisseurs niet vindingrijk zijn. Johan de Meester van de Nederlandse Comedie heeft in de bezienswaardige voorstelling van *The School for Scandal* (*Lessen in Later*) de joodse geldschieter Mozes vervangen door de niet-joodse geldschieter Trustfull. De door de auteur Sheridan bedoelde heer Mozes had intussen emplooi gevonden bij de Toneelvereniging, die in de door Lo van Hensbergen geregisseerde voorstelling van *The Troublemakers* (*Vogelvrij*) een door de schrijver George Bellak voorgeschreven Ierse immigrantenfamilie had ingeruild voor een Duits-joods gezin.

De eerste wijziging was min of meer openlijk. De tekst van Sheridans stuk kan door iedere belangstellende geraadpleegd worden. Maar de andere wijziging die een vrij ingrijpende operatie betekende in de ongepubliceerde tekst van de hier te lande onbekende heer Bellak zou een geheim gebleven zijn, indien de Amsterdamse correspondent van de N.R.C. niet om een of andere reden lont had geroken en de letterlijke vertaling van het Amerikaanse stuk had weten op te sporen.

Ofschoon dus deze wijzigingen een geheel verschillend karak-

ter hebben, is er toch een opmerkelijk overeenkomstig element in te vinden. Johan de Meester is niet gediend van Mr. Mozes. Lo van Hensbergen (of de achter hem staande verantwoordelijke directeur Defresne) kan niet buiten hem. Met het gevolg dat Mozes in de Amsterdamse Stadsschouwburg een week te vroeg opdook in het verkeerde stuk om te ontbreken toen hij werkelijk aan de beurt was. Misschien zijn onze toneelgezelschappen onderling bezig de legende van de Wandelende Jood op te voeren. Misschien zullen wij hem vandaag plotseling in Arnhem zien verschijnen in Theaters voorstelling van *Floris ende Blancefloer* en het lijkt niet onmogelijk dat de Haagse Comedie een gastrol voor hem heeft ingeruimd in *De Prins van Homburg* die toch zeker wel een bankier gebruiken kan, al heeft Kleist daar niet aan gedacht. Dat de *Koopman van Venetië* zonder Shylock zal worden gespeeld is een nog onbevestigd gerucht.

Had De Toneelvereniging overtuigende redenen, toen zij het Ierse immigrantengezin veranderde in een gemengde Duitsjoodse familie? Het stuk van de heer Bellak laat zien, hoe een student die kritiek durft hebben op de Amerikaanse regering door een troep proletige mede-studenten wordt doodgeranseld en hoe een andere student die er getuige van was zijn verantwoordelijkheid jegens de vrijheid ontdekt.

De schrijver had het slachtoffer een Ierse afkomst toegedacht, vermoedelijk om hem van een erfelijke hartstocht voor de vrijheid en eigenzinnige opvattingen te kunnen voorzien. Nu hebben de heren Defresne en Van Hensbergen waarschijnlijk gedacht dat het begrip Iers voor een Nederlands publiek minder welsprekend is dan voor de Amerikanen. Zij hebben er Duitsjoods van gemaakt omdat het effect van vervolgde mensen die naar Amerika vluchten om er opnieuw vervolgd te worden in hun opvatting voor Nederlanders op die manier duidelijker zou spreken.

De verandering die De Meester in Sheridans stuk heeft aangebracht is van ondergeschikt belang. Men zou misschien denken dat hij door zijn wijziging een suggestie van antisemitisme voorkomen heeft. Maar dat is niet het geval. Het is waar dat in

de 18de eeuw geldschieters en woekeraars gewoonlijk joden waren en dat zij zowel om hun uitzonderingspositie als om hun beroep ongunstig beoordeeld werden, maar het is juist opmerkelijk dat Sheridan daar niet aan meedoet. Hij laat door de lasterende society eerst enige spottende opmerkingen maken over de joden die zoveel zijde spinnen bij de geldnood van de verkwister Charles Surface, maar als Mozes daarna ten tonele verschijnt, logenstraft hij deze reputatie door zijn fatsoen.

Sheridan heeft in deze Mozes een stukje humaniteit gelegd, een stukje polemiek tegen de laster. Daarom vind ik het jammer dat De Meester het eruit gelaten heeft, al is het aan de andere kant ook weer begrijpelijk dat hij zijn joyeuze en geheel op het amusement afgestemde voorstelling niet heeft willen bezwaren met een element dat door de recente gebeurtenissen een ander gewicht heeft gekregen.

Mozes moest er bij De Meester uit omdat hij meende dat men in zijn nabijheid niet meer zo goed lachen kan. Bij Van Hensbergen moest hij er in omdat hij het huilen bevorderen zou. Ik geloof dat men de heren regisseurs zou moeten aanraden om de functie van de jood op het toneel aan de heren auteurs over te laten.

(1955)

Schiller, *Don Carlos*

Ter gelegenheid van de tweehonderdste geboortedag van Friedrich Schiller heeft Rotterdams Toneel een voorstelling gegeven van zijn dramatisch gedicht *Don Carlos*, *Infant von Spanien.* De regie was in handen van Karl Guttmann die al eerder had bewezen een sterke affiniteit met de Duitse toneelschrijver te bezitten. Ook bij deze voorstelling kwam de nadruk te liggen op het theatrale element en dat is precies wat Schiller in de eerste plaats te bieden heeft. Het ontbreekt hem allerminst aan ernst en oprechtheid, maar omdat hij verstoken is van relativerende inzichten, van humor en psychologie, verschijnen deze ernst en

oprechtheid in een theatrale verkleding. De mensen in zijn drama's, hun sentimenten en ideeën zijn niet onecht, maar ook niet echt, zij zijn niet hol, maar ook niet gevuld: zij zijn plat, in die zin dat zij alleen een naar het publiek toegewend vlak hebben; zij bestaan uitsluitend bij de gratie van het theater en de daar heersende conventies.

Een van de sterkste herinneringen die men van Don Carlos meeneemt is dat het stuk zo verschrikkelijk lang is. Ofschoon er met forse hand in was gekapt, waren we er toch van half acht tot kwart voor twaalf zoet mee - en niet eens zo erg zoet, want frekwente hoestbuien in de zaal, vooral bij de eerste helft van de voorstelling, duidden erop dat de aandacht niet bovenmatig gespannen was.

Een andere indruk die zich opdrong was dat er nogal wat reminiscenties aan *Hamlet* door Schillers drama spoken. Ook in *Don Carlos* komt een weke, aarzelende, maar soms onstuimige prins in botsing met de bestaande orde, waarin hij iets ‘rottends’ waarneemt. Carlos bemint zijn moeder, evenals Hamlet, maar deze is een stiefmoeder, zoals de vader die hij haat juist geen stiefvader is. Vriend Horatio heet bij Schiller markies van Posa en hij is wel veel méér geworden dan de trouwe schaduw van de prins. Bij hem, de edele, idealistische, doelbewuste Posa heeft Schiller zelfs het zwaartepunt van zijn drama gelegd. Hij is de spreekbuis van Schillers gedachten over vrijheid en menselijkheid. Door hem krijgt het drama zijn ideële, zijn politieke inhoud. Carlos is zijn discipel en zijn werktuig. Diens haat tegen zijn vader, Philips II, berust niet alleen op de Oedipus-situatie, maar vooral ook op hun ideologisch contrast.

De koning vertegenwoordigt het onmenselijke principe van de staat-met-gewetensdwang. Zijn handlangers zijn de hertog van Alva en de Grootinquisiteur, het leger en de kerk. Prins Carlos, bestuurd door de gedachten van Posa, staat voor de menselijke waardigheid en de vrijheid van denken. Zijn liefde voor koningin Elisabeth wordt gesteund door hun gemeenschappelijke sympathie voor de opstand in de Nederlanden. Voor Schiller ontleent het drama zijn betekenis en zijn span-

kracht aan dit humanitair ideaal. Niettemin is de emotionele achtergrond, de liefde, de haat, de vriendschap, allerminst bijzaak. Schiller heeft het stuk op beide terreinen, dat van de ideologie en dat van de emoties, met volle inzet geschreven. Vooral het motief van de vriendschap, de wederkerige opofferingen, de onverbrekelijke trouw van Carlos en Posa, klinkt hier bijzoner sterk en met alle dweepzieke overdrijving van de 'Sturm und Drang'.

Maar op beide tonelen, dat van de ideeën en dat van de gevoelens, wordt de inhoud door de woorden en de attitudes overheerst. Schillers liefde voor de vrijheid en zijn adoratie van de vriendschap zijn echt, maar zij zijn volledig opgegaan in hun theatrale verbeelding. Zij zijn als decors alleen aan de voorkant beschilderd: er is geen reserve en geen rest. Men beseft dat hij zijn vurig beleden ideaal van de vrijheid ook zonder bezwaar overboord kan zetten, zoals hij in *Maria Stuart* inderdaad gedaan heeft. Het is deze filosofische, esthetiserende grilligheid die Schillers waarde als schrijver zo twijfelachtig maakt. Persoonlijk geef ik om dit soort theater dat uit niets anders dan fraaie woorden, fraaie ideeën en fraaie gevoelens bestaat, hoe grandioos het als theater soms ook is, *geen zier.*

De voorstelling deed overigens, zoals gezegd, het theatrale karakter van het stuk alle eer aan. Na een matte en tamelijk trage inzet kwamen er wel degelijk gloed en overtuiging aan te pas. Regisseur Guttmann had voor een constante en vloeiende beweging gezorgd van hovelingen, soldaten, monniken en spionnerende geestelijken. De 21 scènes konden zonder storende onderbreking worden doorgespeeld, doordat de decors van Joseph Carl snel gechangeerd konden worden rondom een vast bouwwerk op de achtergrond. Deze vaste bouw was overigens te scherp gekarakteriseerd om als neutrale steun te kunnen dienen voor de verschillende lokaliteiten waar de scènes zich afspelen. Men zag nu hetzelfde paviljoentje in de tuinen van Aranjuez, in het paleis te Madrid, in de gevangenis, enzovoort. De kostuums van dezelfde ontwerper bezaten ten volle die weelderige fraaiheid, die men van de schilderijen uit die tijd kent.

Een aantal rollen was bijzonder gelukkig bezet: Max Croiset vooral was heel indrukwekkend als de vlijmscherpe, wantrouwige, vereenzaamde Philips II. Henk van Ulsen speelde Carlos lyrisch maar met een zakelijke, moderne inslag. De onevenwichtigheid van het personage kwam in zijn vertolking goed tot uiting. André van den Heuvel overtuigde als de markies van Posa niet ten volle in de grote scène met koning Philips, waarin hij Schillers geloofsbelijdenis mag afsteken. De brandende bezieling door een idee was bij hem niet steeds aanwezig, al had hij vele fraaie momenten en vlagen van bezieling.

Lies Franken was een zachtaardige en wilskrachtige koningin Elisabeth en Andrea Domburg beeldde de gevoelvol intrigerende prinses van Eboli met grote vaardigheid uit.

Het stuk dat in de goed-klinkende vertaling van Dolf Verspoor werd gespeeld is voor mijn gevoel een historische curiositeit geworden die ons weinig meer te zeggen heeft, maar de voorstelling had door de fraaie aankleding en vooral door het goede spel menig boeiend tafereel te bieden.

(1959)

Schiller, *Maria Stuart*

Het treurspel *Maria Stuart* toont ons een heel andere Schiller dan de vrijheidsapostel die *Die Räuber* en *Don Carlos* schreef. De voormalige rebel en volgeling van Rousseau lijkt in dit rijpere werk vooral bekommerd om de waarden van monarchie en kerk. De romantische *ideeën* van vrijheid en individualisme zijn losgelaten. Overgebleven zijn de romantische *sentimenten* die de dichter heftig partij doen kiezen vóór de weliswaar zondige, maar warmbloedige roomse koningin der Schotten en tegen de Engelse koningin Elizabeth, de schijnheilige, harteloze, intrigerende protestante.

In navolging van Racine heeft Schiller in dit drama vooral een schildering van hartstochten en temperamenten beproefd. Omdat hij de psychologische motivering ondergeschikt heeft

gemaakt aan een gloedvolle en spectaculaire dramatisering van het conflict, bestaat zijn stuk voornamelijk uit de retoriek der passies en uit de actie van hof-intriges en juridisch-diplomatieke frases.

Daarachter verbergt zich het drama van menselijkheid en koningschap. De menselijkheid van Elisabeth is door haar ambt en machtsuitoefening verschrompeld. Maria Stuart beleeft juist door haar nederlaag en machteloosheid een menselijke hergeboorte. Het slachtoffer sterft, omringd door liefde en trouw en verzoend met God; haar zegevierende rivaal blijft leven, van alles en iedereen gescheiden door haar angst. Dit contrast keert in een aantal bijfiguren terug. Vooral in de tegenstelling tussen de intrigerende lafaard Leicester en de jeugdige zich voor zijn ideaal opofferende Mortimer laat Schiller zien hoezeer zijn voorkeur in de strijd om de macht uitgaat naar de verliezers die hun menselijkheid hebben bewaard.

Geen van de personages in dit drama heeft een individualiteit die aan de algemeenheid van dit morele schema ontsnapt. De geschiedenis is dienstbaar gemaakt aan deze gedachte van de macht die ontmenselijkt en in niet mindere mate aan de vereisten van de theater-dynamiek, waarvoor Schiller een sterk gevoel had. Hij heeft een ontmoeting geënscèneerd tussen de beide koninginnen, die elkaar in werkelijkheid nooit gezien hebben en hij heeft de voorbeeldige held Mortimer verzonnen, die met zijn felheid, zijn toewijding en totale nederlaag de konkelende Leicester aan de kaak stelt.

Regisseur Ton Lutz heeft deze romantische tragedie vooral de kant van het innerlijk drama willen opdrijven dat er eigenlijk niet in zit. Dit had tot gevolg dat de op uiterlijk vertoon gebaseerde spanningen niet altijd tot hun recht kwamen. De mise-en-scène was erop gericht (ook door de twee even grote wapenschilden naast elkaar) te suggereren, dat hier twee gelijkwaardige machten op elkaar botsen. Maria's gevangenis was als ruimte niet minder weids dan het hof van Elizabeth. Dat leek mij niet juist. De macht van de een zou door luister en vertoon veel meer een contrast moeten zijn met de machteloosheid van de

ander. Maria's driestheid bij de ontmoeting zou dan ook veel sterker gewerkt hebben.

Schoot de voorstelling, ondanks de fraaie, ruimtelijk zo royale decors van Nicolaas Wijnberg en zijn fantasierijke kostuums, in praal en glans enigszins tekort, de vertolking van de hoofdrollen kan men zich moeilijk beter denken. Ellen Vogel was een waardige, gloedvolle en vooral heel gevoelige Maria. Tegenover haar was de Elizabeth van Ank van der Moer een indrukwekkende, ijskoude pop, waarin de restanten van menselijkheid die haar besturen - angst, aarzeling, machtsbegeerte - prachtig waren aangebracht.

Han Bentz van den Berg was een lafhartige, maar doortastende Leicester, Max Croiset een superieure, geslepen Burleigh, Julien Schoenaerts een gepassioneerde, ridderlijke Mortimer en Alex van Royen een nobele, zachtzinnige Shrewsbury.

De opmerkelijk natuurlijk klinkende vertaling was van Gerrit Kouwenaar.

(1964)

Schiller, *Wilhelm Tell*

Het lijkt mij dat *Wilhelm Tell* interessanter is voor de Duitsers die bezig zijn de politieke vrijheid opnieuw te ontdekken dan voor andere volkeren die er iets langer aan gewend zijn. Schiller, volgeling in dit opzicht van Rousseau, meende dat de vrijheid 's mensen oorspronkelijke staat was, iets eenvoudigs dat, mocht het verloren zijn gegaan, met enkele heldendaden kon worden herwonnen. Voor ons is de vrijheid veeleer een labiel evenwicht dat eerst betrekkelijk laat in een historische ontwikkeling kan worden bereikt en dat alleen met waakzaamheid en inspanning kan worden gehandhaafd. In elk geval maakt deze dramatisering van enkele legenden over het ontstaan van het Zwitsers eedgenootschap op dit ogenblik van de geschiedenis een nogal naïeve indruk. *Wilhelm Tell* is een reeks tableaux vivants, begeleid door welgemeende fanfares. Schillers vroegere stukken

als *Don Carlos* en *Maria Stuart* - hij voltooide *Wilhelm Tell* in 1804, één jaar vóór zijn dood - zijn niet diepzinnig, maar zo simplistisch als dit laatste werk zijn zij niet.

Het is natuurlijk waar dat de naïeveteit van *Wihelm Tell* door Schiller opzettelijk is nagestreefd. Men behoeft slechts te denken aan zijn theorie over de 'naïve und sentimentalische Dichtung', waaruit de tegenstelling klassiek-romantisch is voortgekomen, om in te zien dat het naïeve voor hem kenmerk was van een genre dat hij hoog aansloeg. In *Wilhelm Tell* keert hij de romantiek bewust de rug toe, in de mening dat zijn eenvoud, die nu ééndimensionaal en jongensboekachtig aandoet, een grotere geldigheid zou hebben dan de exploratie van 'het gevoel'. Tegelijkertijd distantieerde hij zich uidrukkelijk van de vrijheidsideeën van de Franse Revolutie. Zijn Zwitsers beogen geen nieuwe vrijheid, maar het herstel van de oude. Zij achten het doden van tirannieke landvoogden geoorloofd, maar zij verafschuwen de moord op de Habsburgse keizer. Er zijn in *Wilhelm Tell* edele figuren en schurken (zoals Hermann Geszler), maar schurk is men volgens Schiller vooral als men zijn feodale verplichtingen niet nakomt. Edel is de baron die goed is voor zijn mensen en edel zijn de mensen als zij gehoorzaam zijn aan de baron.

Het lukte mij, dit overdenkende, in het geheel niet *Wilhelm Tell* als toneelstuk of als 'boodschap' te bewonderen en ik had graag gezien dat dit bekwame gezelschap (Het Düsseldorfer Schauspielhaus) met iets waardevollers of actuelers was gekomen. De voorstelling overigens had kwaliteiten. De regie van Karl Heinz Stroux had het aantal personages verminderd en de hele voorstelling vereenvoudigd zonder daarmee aan Schillers bedoelingen tekort te doen. De massa-taferelen waren levendig genoeg, de scène met de appel bracht alle verwachte geneugten, de eedaflegging op de Rütli had sfeer, evenals de moordaanslag in de 'holle weg' bij Küssnacht. Voor de spelers was er met deze tekst niet veel eer te behalen. Ernst Deutsch was uiterst hautain en verachtelijk als landvoogd Geszler en Attila Hörbiger was een montere en krasse Wilhelm Tell.

(1960)

Goethe, *Iphigeneia in Tauris*

Goethe's drama *Iphigeneia in Tauris* is een bewerking van het gelijknamige spel van Euripides. In beide versies zou men het stuk een omgekeerde tragedie kunnen noemen. Na al de voorafgegane noodlottigheid der mythische gebeurtenissen - de moorden en de mensenoffers - wordt de vloek die op de Atriden rust hier weggenomen. De Furiën die Orestes wegens de moord op zijn moeder vervolgd hebben komen tot rust. Maar bij Euripides is daar list en het ingrijpen van de godin Athene voor nodig. Bij Goethe behalen rechtschapenheid en grootmoedigheid die overwinning.

Volgens het oude verhaal is Iphigeneia, de oudste dochter van Agamemnoon, door deze geofferd, omdat dat volgens een waarzeggerij nodig was ter verkrijging van een gunstige wind voor de Trojaanse expeditie. De godin Artemis echter heeft op het laatste moment heimelijk (d.w.z. zonder dat iemand het merkte) het meisje vervangen door een hinde. En Iphigeneia zelf bracht zij naar het barbaarse land van Tauris om daar in haar eigen tempel als priesteres zorg te dragen voor de vanouds gebruikelijke mensenoffers.

Jaren zijn voorbijgegaan. Het beleg van Troje is achter de rug. Agamemoon is bij zijn thuiskomst vermoord door zijn vrouw en haar minnaar en dezen zijn uit wraak weer afgeslacht door de kinderen Orestes en Elektra. De jonge moedermoordenaar komt nu met zijn vriend Pylades naar Tauris om in opdracht van Apollo en ter delging van zijn schuld het beeld van de godin Artemis uit de tempel te roven en naar Griekenland te brengen. De jongelieden worden evenwel gevangengenomen om door Iphigeneia of onder haar toezicht geofferd te worden. Na korte tijd volgt de herkenning van broer en zuster. Men valt elkaar wenend om de hals. En de vraag is: hoe komen zij alle drie levend en met het beeld van de godin uit het barbaarse land? Euripides nu laat Iphigeneia een uitvoerige misleiding van de in Tauris heersende koning Thoas op touw zetten. Men kan zich voorstellen dat het Atheense theaterpubliek plezier heeft gehad in dit gedetailleerd

foppen van een barbaar door een Grieks meisje. En voorzover het allemaal niet afdoende was, kwam Athene's eigen godin nog even te hulp.

Voor Goethe hield deze gang van zaken een ontluistering in van een personage, in wie hij in de eerste plaats een heldin van de deugd wilde zien. Zijn Iphigeneia was iemand die niet jokken kon. Zij moest dus de barbaarse koning Thoas met de waarheid te lijf. Nu was het verhaal bij Euripides al wel een beschavingsmythe, waarin de afschaffing van de mensenoffers in de Artemis-dienst werd geïllustreerd. Maar Goethe maakte er een ‘Bildungs-roman’ van waarin het Griekse meisje de barbaarse koning de menselijkheidsidealen van de 18de eeuw bijbrengt. En met maatstaven die in de bioscoop nog steeds worden gehanteerd bracht hij er ook een dramatiserend ‘love-interest’ in: Thoas is verliefd op Iphigeneia. Wat Goethe hem dan oplegt is niet gering. De arme koning moet niet alleen, bekeerd door Iphigeneia's Verlichtingsidealen, zijn mensenoffers prijsgeven en daarmee zijn godsdienstige overtuiging, maar ook de vrouw die hij bemint. En hij doet het, de brave man. Hij krijgt een handje en zegt: ‘Lebt wohl!’

Geen wonder dat Schiller die zijn romantische smaak stelde tegenover Goethe's classicistische idealen zijn collega hier, tot zijn vreugde trouwens, op een romantische lapsus meende te kunnen betrappen. Boven de Iphigeneia van Euripides stelde Schiller die van Goethe, waarin hij een resultaat zag van de ‘vooruitgang der zedelijke cultuur’ en van de ‘schonere humaniteit van onze nieuwere zeden’.

Het is een mening die meer dan anderhalve eeuw later nog maar door weinigen zal worden gedeeld. De personages van Goethe's drama (dat in zijn eerste proza-versie uit 1779 dateert, in zijn laatste, in jamben geschreven vorm, uit 1787) maken nu de indruk van onwerkelijke, geïdealiseerde gestalten: die van Euripides zijn nog steeds herkenbare mensen. Ook in dramatisch opzicht is het stuk uit de vijfde eeuw vóór Christus superieur aan dat van Goethe. De gevoelens, die bij Goethe zeker niet ontbreken, maar die bij hem heel hoog in de lucht zweven, zijn daar

gekoppeld aan aardse wezens en zij sluiten de humor in die in het Duitse dichtwerk ontbreekt.

De opvoering van Centrum werd gekenmerkt door enkele fraai gespeelde rollen in een bezetting van ongelijke kwaliteit. In haar statisch karakter accentueerde de regie van de Zwitser Robert Freitag de classicistische stijl die Goethe had nagestreefd, maar niet bereikt. Alleen Elisabeth Andersen als Iphigeneia en Guus Hermus als Orestes slaagden erin binnen die stijl iets van de gevoelslading van hun personages over te brengen. André van den Heuvel was een krachtige, maar onpersoonlijke Pylades; in de koning Thoas van Peter Aryans was niets van het bedoelde drama terug te vinden, terwijl de bode Arkas van Egbert van Paridon een keuvelaar was die dramatisch niet bestond.

Voor dit toch al moeilijke stuk leverde deze als geheel teleurstellend slappe voorstelling, waarin vaak meer gedeclameerd werd dan gespeeld, geen sterk pleidooi. Waarschijnlijk moet men de oorzaak van dit falen zoeken bij een misverstand tussen de spelers en de regisseur. Bij een versdrama is het voor een buitenlander toch al moeilijk om te horen of zijn intenties in het zeggen van de tekst wel overkomen. En verder mag men wel aannemen dat een stuk als dit, dat bijna uitsluitend met literaire middelen werkt, een veel langere en intensievere voorbereiding eist dan in dit geval mogelijk is geweest.

De vertaling van Gerrit Kouwenaar, die het metrum van het origineel had aangehouden, was een respectabel werkstuk. Het decor van Roger Chailloux was sober en monumentaal, zijn kostuums smaakvol en suggestief.

(1964)

Goethe, *Faust I*

Het aardige van een nieuwe opvoering van een overbekend stuk dat men herhaaldelijk heeft zien spelen is de schok die het geeft omdat het doodgespeelde, het doodgelezene, het doodgecommentarieerde toch weer tot leven komt. Zo kan men zijn zoveel-

ste *Hamlet* gaan zien, niets nieuws verwachten en toch weer geboeid raken door wat zich ontrolt op het toneel. Ik heb deze week te Antwerpen, waar zich een Internationaal Theaterfestival afspeelt, een voorstelling gezien van Goethe's *Faust*, *eerste deel*, door het Deutsches Schauspielhaus uit Hamburg en toch weer tot mijn verbazing gemerkt dat ook deze tekst een ononderdrukbare levenskracht bezit.

De figuur van Faust, een pompeuze charlatan, leent zich niet voor sympathie zoals de goede Hamlet of de slechte Don Juan. Maar Mephistopheles, die helemaal niemand is tenzij een cynische variant van Goethe zelf, heeft een voor een Duitser toch altijd onverwachte esprit en bovendien een speels gevoel voor theater dat bij Doktor Heinrich Faustus in het plechtige en lyrische getrokken is.

Deze duivel is een humorist en dat maakt het sluiten van een pact met hem wel weer begrijpelijk. Hij heeft geen enkele ernstige reden om bij Faust, bij wie de geesten immers kind aan huis zijn, vermomd als poedel binnen te dringen. En ook zijn gesprek met de student, waarbij hij zich als de Herr Doktor zelf voordoet, duidt op een zin voor komedie die bovenal speelsheid verraadt. Mephisto vertegenwoordigt Goethe's plezier in show en poppenkast. Dat vooral is ‘des poedels kern’. Hij is een goochelaar in Auerbachs Keller en de Hexenküche, een blijspelacteur in zijn parodie met Frau Marthe Schwerdtlein op Fausts amoreus geklets tegen Gretchen en bij de Walpurgisnacht gedraagt hij zich als de regisseur van een Broadway-show. Bovendien is hij slim genoeg om de hele intrige van Faust I te weerleggen: ‘Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben, Er müszte doch zugrunde gehn!’

Een voorstelling van Faust I hangt dan ook voornamelijk af van de vertolking van Mephistopheles, die in dit geval in handen was van de bij uitstek mephistophelische Gustaf Gründgens, de intendant van dit Hamburgse gezelschap die ook de voorstelling geregisseerd had. Hij was een bijzonder felle, vuile en amusante Mephistopheles. Het was bewonderenswaardig, hoe deze niet meer jonge, enigszins stramme acteur met een gestileerde

plastiek en een geprononceerd gebaar de illusie van jeugdige springerigheid wist te wekken. Maar vooral met zijn vlijmende dictie, met onverwachte nadrukken en verlangzamingen in zijn rad gesproken tekst kon hij de indruk geven van een superieur en onheilspellend zelfstandig wezen.

Faust werd gespeeld door Will Quadflieg, die de allure en de stem had van een lyrische tenor. Het was, in een bekwame versie, de gebruikelijke Faust-vertolking: een declamatie, een belichaming van iets groots en hoogs, van een edele, tragische figuur. Ik kan niet zeggen dat ik deze opvatting verkeerd vind, omdat de figuur van Faust zo'n onsamenhangend, onpersoonlijk ratjetoe is van filosofie en melodrama dat een psychologische uitbeelding niet mogelijk is. Hij is een middeleeuwse alchimist die de Verlichting is gaan aanhangen, maar toch weer de voorkeur geeft aan de romantische wanhoop over de mogelijkheden van het weten. Een heftig temperament met de allure van een wijze kluizenaar en een stumperig levensgenieter.

Die geschiedenis met Gretchen heb ik altijd bijzonder onzinnig gevonden. Voor zo'n vertedering voor een gansje op een proper zolderkamertje hoeft men zijn ziel toch niet aan de duivel te verkopen. Waarom bovendien die stiekeme verleiding en dat slordige doodmaken van moeder, broer en kind? Ik heb nooit kunnen begrijpen waarom het verzaken van het weten voor het geluk tot zulke miserabele consequenties zou moeten leiden. En daarom weet ik niet hoe Faust eigenlijk zou moeten zijn. Will Quadflieg gaf in elk geval de verzen, de emoties en de suggestie van iets verhevens en daar kan men vrede mee hebben. Toch zou het aardig zijn de Faust van het begin, de leraar die klaagt over het geringe succes van zijn studeren en onderwijzen, eens te zien spelen als een gewoon, mopperig mannetje dat theosoof is geworden omdat hij niet meer weet waar hij het zoeken moet.

Gretchen, die ondanks haar vergrijpen gered wordt, is een simpel, stralend zieltje met blonde vlechten, dat staat al heel lang vast. Antje Weisgerber speelde haar zó, maar gaf haar bovendien iets stevigs en reëels. Trouwens ook de andere rollen werden

kundig gespeeld. Een indrukwekkende waardigheid had Hermann Schomberg als Der Herr, sprekende uit den hoge van achter een stralenkransje tot de aartsengelen, nadat hij in het ‘Vorspiel auf dem Theater’ als Direktor was opgetreden. Alleen de vertolker van Gretchens broer Valentin bleef onder de maat.

Van de meer spectaculaire scènes waren sommige beter geslaagd dan andere. De wandeling op de Paasmorgen ‘Vor dem Tor’ was een beetje schraal en ook Auerbachs Keller had niet veel atmosfeer. De ontwerper van de ‘Bühnenbilder’ Teo Otto had echter een gelukkige hand gehad met zijn heksen. De Walpurgisnacht scheen geïnspireerd op een rock 'n roll-festijn en de griezeligste heksen liepen in duikerpakken of atoomkleding rond. Bijzonder geslaagd was de scène in de halfduistere Dom met een menigte roerloze biddende vrouwen.

Als geheel had de voorstelling een hoog niveau. Het publiek was voortdurend geboeid. Om de uitvallen van Mephistopheles werd gelachen als om de nieuwste grapjes.

(1958)

Kleist, *Penthesilea*

De romantische drama's van Heinrich von Kleist (1777-1811) zijn pas in onze dagen de aandacht gaan trekken. Maar terwijl de inhoud, die in de tijd van de schrijver niet begrepen werd, toegankelijk is geworden, ‘modern’ zelfs, werkt de vorm - verzen vol klassieke toespelingen - als een verouderd element belemmerend op speelbaarheid en begrijpelijkheid.

De voorstelling die ‘Die Schauspieltruppe’ uit Zürich heeft gegeven van het treurspel *Penthesilea* was een goede demonstratie van Kleist als de man die nooit in de pas loopt. Dit stuk is geen stuk; het is een lang gedicht en dus ook zo vervelend als de declamatie van lange gedichten maar zijn kan. Maar het is ook, als men de ornamenten verwijdert en de al te toneelmatige interpretatie wegdenkt, een schokkend, een meeslepend, een ademloos gedicht.

Penthesilea is de koningin der Amazonen die verliefd is op de Griekse held Achilles. De krijgshaftige vrouwen die volgens de legende gewoon zijn de rechterborst te amputeren om beter met pijl en boog te kunnen schieten mengen zich op een aanvankelijk onbegrijpelijke manier in de Grieks-Trojaanse oorlog. Later blijkt dat zij bezig zijn met de voorbereidselen van hun periodiek ‘rozenfeest’, een orgie in de tempel van de kuise Diana, waaraan een oorlog vooraf dient te gaan. Volgens een oud voorschrift immers moeten de mannen die de Amazonen voor de voortplanting nodig hebben met de wapenen in de hand worden onderworpen.

De onderwerping van Achilles intussen is niet zo'n gemakkelijke zaak, hoe verliefd de held overigens ook op de Amazonen-koningin is. Maar in eerste instantie betekent zijn verliefdheid dat hij Penthesilea wil onderwerpen terwijl haar verliefdheid, hoezeer ook op domineren gericht, toch ook het verlangen om ‘zich te geven’ omvat. Voegt men bij deze verwarring een verbluffend snel wisselende krijgskans, zodat de gelieven beurtelings en soms zonder de verwisseling te bemerken elkaars krijgsgevangenen zijn, dan begrijpt men dat Kleist met zijn oorlogssituatie een vrij exacte verbeelding heeft gegeven van de verhouding tussen de seksen. Hij is daarbij uitgegaan van de gelijkwaardigheid van man en vrouw als strijdbare machten en van de absolute fataliteit van deze oorlog die geen overlevenden kent.

In de oorlogsroes namelijk vernietigt Penthesilea Achilles volkomen. Samen met haar honden verslindt zij hem en Kleist laat niet na aan te stippen dat dit de onafwendbare consequentie van de liefde is, van een genegenheid immers waarbij de verklaring ‘ik zou je wel willen opeten’ niet ongebruikelijk is. Bij deze daad is Penthesilea volkomen waanzinnig. Na haar verstand te hebben teruggekregen sterft zij uit afschuw van zichzelf.

Penthesilea is de tragedie van de erotiek en de trots, waarbij (evenals in ander werk van Kleist) schemertoestanden van het bewustzijn een belangrijke rol spelen. In de behandeling van deze gegevens legt Kleist inzichten aan de dag die eerst na het op-

treden van Freud gemeengoed zijn geworden. Deze moderne thema's en een bezetenheid die aan geen tijd gebonden is gaan echter samen met een omslachtige en ouderwetse dramatisering. Er zijn nogal veel ‘bodeverhalen’ in dit stuk en ooggetuige-verslagen van gebeurtenissen die de toeschouwer niet ziet. De hoogtepunten in het verhaal zijn daardoor geen dramatische hoogtepunten.

De ‘Schauspieltruppe’ heeft met vakkundig spel vergeefs getracht over de zwakten van deze tragedie heen te spelen. Zij had in Maria Becker een expressieve Penthesilea, die echter de trotse allure van het personage miste. Gerhard Riedmann was een nogal logge Achilles, Renate Grosser een warmhartige Prothoe en Margarete Fries een imposante opperpriesteres. De voorstelling werd onder regie van Robert Freitag in een goed tempo gespeeld, zonder dat het declamatorische karakter van het stuk daardoor werd aangetast.

(1963)

Kleist, *Der Zerbrochene Krug*

Een curieus blijspel, omdat het de komische behandeling is van een serieus, somber thema. Kleist heeft *Der Zerbrochene Krug* geschreven naar aanleiding van een Franse prent, waarop een vrouw met een gebroken kruik is afgebeeld die zich beklaagt bij een langneuzige rechter. De rechter moet kennelijk uitmaken door wiens schuld de kruik is gebroken.

De vondst van Kleist was om de rechter zelf tot schuldige te maken. In deze dorpsrechter Adam herhaalt zich de tragedie van de oude Adam met de techniek van Oidipus die immers ook de hoedanigheden van rechter en schuldige combineert, een en ander getransponeerd in het landelijke en kluchtige. De schuld van deze oude Adam is namelijk dat hij Eva heeft begeerd, terwijl Eva verloofd was met een boerenzeun.

Adam is een komische figuur omdat hij voor niets terugdeinst om zijn schuld geheim te houden en dat nog wel onder de strenge

ogen van een ‘Gerichtsrat’ die bezig is de landelijke rechtspleging te controleren. Wat in *Der Zerbrochene Krug* aan de orde wordt gesteld, is dus niets minder dan de zondeval, voor de gelegenheid vermomd als ridicuul incident.

Het paradijs van deze zonde wordt door Kleist gesitueerd in de landelijke dreven bij Utrecht, waar niet iedereen het zoeken zou.

De spelers van ‘Das Schauspiel Remscheid’ die in ons land een reeks voorstellingen van Kleists blijspel geven voor de middelbare schooljeugd hebben in deze plaatsbepaling misschien wel aanleiding gevonden om juist met dit stuk te komen. Zij kunnen er in elk geval op rekenen dat de combinatie Utrecht met Volendamse mutsjes hier te lande zal worden geapprecieerd.

De voorstelling, waarin onder regie van Wilhelm Michael Mund het boerse en het leutige dik werd onderstreept, was grotendeels afhankelijk van de potsierlijke creatie van Franzl Patzer als de dorpsrechter Adam. Herr Patzer bleek een acteur te zijn met zulke komische talenten dat het vermaak van de jeugdige toeschouwers verzekerd was.

(1959)

Kleist, *Prince de Hombourg*

Als kenmerkend voor onze tijd zal men misschien eens die herleving van de romantiek beschouwen die overal aan de orde is. Bij Vilars voorstellingen van Kleists *Prince de Hombourg* en Mussets *Lorenzaccio* tijdens het ‘Festival d'Art Dramatique’ in Avignon besefte men dat deze hoogst romantische drama's niet bij wijze van willekeurige literaire curiositeiten voor de dag waren gehaald, maar als getuigenissen van een moderne problematiek werden geponeerd.

De dromer, die slechts in de tweede plaats een man van actie is, de ‘absurde’ individualist-in-conflict met de wereld - de hoofdpersoon dus in deze beide drama's - is niet minder de held van vandaag dan van ruim een eeuw geleden. Freud heeft de droom, dat romantische thema par excellence, intussen wetenschappelijk

gelegitimeerd, de moderne existentie-filosofie houdt zich bezig met romantische sentimenten als wanhoop, eenzaamheid, angst. Geen wonder, dat tegen de achtergrond van de hausse in Freud en Sartre de vroege en pure romantiek opgeld doet in Frankrijk en dat de etherische, dromerige Gérard Philipe, het prototype van de romantische held, er de populairste aller toneelspelers is.

De jonge prins van Homburg, die de aanvoerder is van de Brandenburgse cavalerie in de oorlog tegen Zweden, beleeft in de nacht, die aan de beslissende veldslag voorafgaat, een somnambule droom van roem. Verward door deze droom, die sporen in de werkelijkheid heeft achtergelaten (de vrouwenhandschoen waarvan hij eerst later ontdekt dat hij van prinses Nathalie van Oranje is) veronachtzaamt hij tijdens de veldslag de hem gegeven orders en rukt te vroeg op, zeker van de door hem gedroomde roem en liefde, die hij trouwens beide verwerft. Maar dan slaat de verwaarloosde realiteit toe. Een krijgsraad veroordeelt hem ter dood wegens ongehoorzaamheid. Bovendien blijkt de koning van Zweden bereid vrede te sluiten als de keurvorst hem zijn nicht, de prinses van Oranje, ten huwelijk geeft.

De prins beseft dat er behalve redenen van discipline en krijgsrecht overwegingen van staatsbelang zijn om hem, die zich zojuist met de prinses heeft verloofd, uit de weg te ruimen. Hij ziet het graf dat voor hem gereed wordt gemaakt en dan volgt de beruchte scène van de doodsangst die dit stuk in Duitsland zo lang onaanvaardbaar heeft gemaakt en die voor ons gevoel juist het kenmerk is van Kleists authentieke menselijkheid. De prins gaat het medelijden inroepen van zijn tante, de vrouw van de keurvorst, verklaart zich bereid tot iedere ontering, doet afstand zelfs van de prinses ter wille van de koning van Zweden, als hij maar niet uit Gods schone wereld in het donkere graf wordt opgeborgen.

De keurvorst, die een nobele en wijze man is, een geïdealiseerde vaderfiguur, is bereid hem te begenadigen als de prins zelf de veroordeling onrechtvaardig noemt. Maar deze voelt zich schuldig, ook al komt de oude overste Kottwitz die altijd beschouwd is als de incarnatie van de Pruisische discipline namens het leger

betogen dat de hoogste wet in de oorlog het succes is en dat men zich niet aan een bevel hoeft te houden als de overtreding ervan de overwinning bevordert. De prins schaart zich aan de zijde van de keurvorst en bereidt zich voor op de dood. Maar nu hij tot deze onderwerping is gekomen, schenkt de keurvorst hem ten slotte toch gratie, al was het maar omdat hij hem nodig heeft in de oorlog tegen Zweden die wordt voortgezet omdat de prinses haar verloofde trouw is gebleven.

Indien men zich herinnert dat Kleist kort na de voltooiing van dit stuk zelfmoord heeft gepleegd, worden de sterke stemmingswisselingen van de prins ten opzichte van de dood begrijpelijk. Tevens is het uit Kleists persoonlijke geschiedenis duidelijk hoezeer het conflict tussen vrijheid en discipline, dat er in belichaamd is en dat onopgelost blijft, ook voor hemzelf onoplosbaar was. Al aanvaardde hij verstandelijk de discipline, zijn temperament wilde er niet aan. Hij was een vrijheidlievende Pruis en dat is al een absurditeit in zichzelf.

Tegenover de geheimzinnige nachtelijkheid van de meeste scènes, waarin fakkeldragende pages voor de verlichting moeten zorgen, stond in Vilars zeer verzorgde voorstelling de helder beschenen veldslag, waarvan men niet alleen de bevelhebbers zag en hoorde discussiëren, maar die ook een grote suggestiviteit ontleende aan het kanongebulder en de trompetfanfares van de vijand, die het publiek *achter* zich hoorde.

Gérard Philipe speelde de prins met een overgave die iedere gedachte aan toneelspel verdreef. Jean Vilar gaf de keurvorst een grote waardigheid en met een rijk register van schuchterheid en doortastendheid beeldde Jeanne Moreau de prinses van Oranje uit.

De bijzonder geslaagde muziek van Maurice Jarre had een dubbele functie: zij begeleidde het optreden der personages met terugkerende motieven of militaire fanfares en zij schiep de atmosfeer voor de door de droom bepaalde gedeelten. Ook de kostuums en de vaandels die Léon Gischia ontworpen had droegen bij tot de suggestiviteit van de voorstelling.

(1952)

Georg Buechner, *Dantons Dood*

Ook wie zich niet geheel gewonnen kon geven aan dit merkwaardige stuk dat overvol is met sfeer en gedachten, met rauw realisme, Weltschmerz en hoogvliegende poëzie, kon zich niet onttrekken aan de indringende werking van een opvoering die het bonte tableau van de schrijver adequaat heeft verwerkelijkt.

Georg Büchner (1813-1837), zoon van een dokter in het Duitse staatje Hessen, student in de medicijnen en de natuurkunde in Straatsburg en Gieszen, was aanvankelijk een volbloed revolutionair. Zijn eerste publikatie *Der Hessische Landbote* (1834) was een fel opruiend pamflet dat op de gedweeë bevolking van Hessen bijzonder weinig uitwerking had. De 21-jarige jongen die *Dantons Tod* schreef is dan ook al een ontgoochelde. Hij is bezeten van de Franse revolutie en de denkbeelden die daarbij horen. Maar het onderwerp van zijn drama is de ontaarding van de revolutie die er onvermijdelijk op volgt. De vrijheid in wier naam de tirannie wordt bestreden neemt de gedaante aan van de Terreur. De revolutie is een Saturnus die zijn eigen kinderen opeet. Als spectaculair voorbeeld van deze ontwikkeling neemt hij de ondergang van Danton, een van de meest glorieuze, intelligente en temperamentvolle revolutionaire leiders.

Als zijn stuk verschijnt, is Büchner gevlucht naar Straatsburg. Er wordt een arrestatiebevel tegen hem uitgevaardigd. Hij schrijft nog een satirisch blijspel en enkele fragmenten (*Lenz* en *Woyzeck*) en promoveert in 1836 in Zürich, waar hij op 23-jarige leeftijd aan een tyfus-infectie sterft.

Dit zijn enkele feiten uit het korte, stormachtige leven van een genie, van wie het verbluffendste wel is dat hij is voortgekomen uit een slaperig provinciaal wereldje van hielenlikkers en conformisten. Alfred de Mussets drama *Lorenzaccio* dat één jaar eerder geschreven is dan *Dantons Tod* en waarmee Büchners stuk het een en ander gemeen heeft, is gemakkelijker ‘verklaarbaar’ uit een revolutionaire traditie en een in de Franse cultuur gedrenkt milieu. Büchner kon die cultuur slechts uit de verte, uit Straats-

burg, opsnuiven, maar hij heeft de tragiek van de revolutie, blijkens zijn stuk, intenser doorleefd dan de drie jaar oudere Musset, wiens romantiek sterker ‘dateert’, omdat er minder realiteit in besloten is. De 16de-eeuwse Lorenzo de Medicis is evenals Danton een nihilist die sterft voor de vrijheid. Beiden zijn losbandige ontgoochelden, maar de held van Musset die een vonkje idealisme heeft bewaard rechtvaardigt zich met zijn dood, terwijl die van Büchner de vergeefsheid van zijn daden inziet en zich, levensmoe, tegen de fataliteit niet meer verzet.

Het is overigens merkwaardig hoeveel beide stukken gemeen hebben. Zij hebben dezelfde kroniekmatige bouw; meer dan dertig taferelen en ongeveer veertig personages. Zij hebben dezelfde vermenging van spot en tragiek, van poëzie en trivialiteit, dezelfde stemming van wanhoop en ontgoocheling en, met een kleine nuance, dezelfde graad van berustend nihilisme dat met alle waarden heeft afgerekend. Over beide stukken, die Shakespeare's romantische contrasten verhevigen, valt de schaduw van Hamlet. Lorenzaccio is zijn rechtstreekse afstammeling; in Büchners drama is zijn beschouwelijke passiviteit verdeeld over Danton en Camille Desmoulins en zelfs uitgestrekt tot Robespierre, die het handelen als een bijzondere vorm van denken en dromen beschouwt, namelijk als een uiterst trage variant ervan. En in Lucile Desmoulins, wier geest gaat dwalen door het verdriet, is heel wat van Ophelia terug te vinden.

Het persoonlijke van *Dantons Tod* is het moderne historische besef dat in het stuk is gelegd. De massa treedt hier telkens op als een zelfstandige kracht, die weliswaar door een eigen domheid wordt bewogen, maar toch ook door elementaire belangen. Büchner geeft telkens blijk te beseffen dat de vrijheid als revolutionair resultaat niets waard is zonder het complement der sociale rechtvaardigheid. En dit blijft geen theoretisch inzicht maar het wordt gedragen door een sterk sentiment. Camille verwijst naar dit sentiment als hij het drama resumeert in de woorden: ‘Ik ga naar het schavot, omdat mijn ogen om het lot van enkele ongelukkigen nat zijn geworden’.

De andere pool van Büchners historisch besef is zijn over-

tuiging dat het individu machteloos is in de grote gebeurtenissen. De mensen zijn maar marionetten die door grote machten gehanteerd worden: dat is een thema dat telkens terugkeert. En verbonden met dit fatalisme is het besef van zinloosheid dat vooral Danton beheerst en dat hem van ieder verzet tegen de gevaren die hem bedreigen doet afzien. Een kort leven is beter dan een lang, vindt hij, al is de gedachte van de dood ondraaglijk, zoals de schrijver in de aangrijpende guillotine-scène probeert te objectiveren.

Deze thema's worden ondersteund aan de beschouwelijke kant door een filosofisch gesprek over het atheïsme en aan de sentimentskant door het motief van de onzuiverheid en het zich prostitueren, dat in allerlei vormen, woorden, rauwe kreten en verwensingen door het stuk schalt.

Dantons Tod is een onevenwichtig, onrijp stuk, vol met overdrijvingen en fouten tegen de voorschriften der dramaturgie, zoals alle waarlijk grote drama's. Het is groot, omdat de menselijke inzet ervan groot is, omdat niet alleen de romantische gestemdheid van de tijd er volledig in is terug te vinden, de resultaten van ideeën en literatuur, maar ook een ongewoon kwantum realisme en een intelligentie met een eigen poëtische toon.

Het bewonderenswaardige van deze interpretatie onder regie van Fons Rademakers was dat al deze facetten tot hun recht kwamen. De voorstelling, gespeeld in een goede vertaling van Hugo Claus, was geconcipieerd op een overeenkomstige grote schaal. Het toneel was een eind in de zaal uitgebouwd, zodat sommige scènes (redevoeringen in de Nationale Conventie b.v.) als het ware in close-up werden gespeeld. Het voorbeeld van Jean Vilar, wiens opvoering van dit stuk in allerlei opzichten inspirerend bleek te hebben gewerkt, doet aan de verwezenlijking van deze denkbeelden weinig af. Ook hier werkte een geluidsweergave die van alle kanten kwam, waardoor het publiek een onderdeel van de gebeurtenissen werd, bijzonder suggestief. De helling van het toneel, het afgaan en opkomen van personages uit een verre duisternis: al deze vondsten van Vilar werden

hier effectief toegepast. De belichting trouwens overtrof in schakering en raffinement zijn eenvoudiger praktijk. Nicolaas Wijnberg was verantwoordelijk voor de met stemming en effect geladen toneelbeelden.

De machtige figuur van Danton werd door Ko van Dijk met indrukwekkende eenvoud en in sommige scènes met een grandioze pathetiek uitgebeeld. Bijzonder knap was ook de manier waarop Han Bentz van den Berg van Robespierrre een verzorgde puriteinse intellectueel had gemaakt. André van den Heuvel gaf aan Camille Desmoulins een treffende gepassioneerde bewogenheid. Koel en welsprekend was Guus Oster als St. Just. De denkbeelden van Thomas Payne werden bijzonder helder uiteengezet door Henk Rigters.

(1958)

Georg Buechner, *Woyzeck*

Woyzeck kan, anders dan *Dantons Tod*, niet als een voldragen drama beschouwd worden. Het is het zeer fragmentarische ontwerp voor een toneelstuk: als geheel een torso, waarvan de ongeveer 24 scènes op zichzelf ook weer torso's zijn. De tekst is meer dan 40 jaar na Büchners dood ontdekt. Hij was geschreven met een verbleekte inkt die met chemische middelen weer zichtbaar gemaakt moest worden op een bundel papieren waarvan de volgorde niet vaststond. Sindsdien gedrukte teksten wijken onderling sterk af, niet alleen doordat de uitgevers vrij zijn de volgorde der scènes naar eigen voorkeur te regelen, maar ook doordat zij telkens tussen verschillende varianten kunnen kiezen.

Het is begrijpelijk dat dit schetsmatige, slechts in nauwelijks uitgewerkte aanduidingen geschreven drama de componist Alban Berg tot een opera heeft kunnen inspireren. De regisseur die het ten tonele wil brengen *als drama* staat voor de opgave dat hij door spel en enscènering moet aanvullen wat in de tekst ontbreekt en wel op een veel ingrijpender manier dan bij een nor-

maal voltooid stuk het geval is. Hij moet als het ware voor de tweede keer met chemische middelen het ontbrekende aan de dag brengen.

Het gegeven van Woyzeck, waarvoor de schrijver een fait divers gevolgd heeft dat meer dan tien jaar tevoren de aandacht had getrokken, is een geval van moord uit jaloezie. De temperamentvolle Marie met wie de soldaat Woyzeck samenwoont en die een kind van hem heeft is al te vrijgevig met haar gunsten jegens de forse tamboer-majoor van het regiment. Woyzeck, een door vreemde angsten bekropen labiele jonge man, wordt door ‘stemmen’ die hij meent te horen ertoe gebracht haar te vermoorden.

Wat Büchner in de historische aanleiding tot zijn drama heeft geboeid was ten eerste de verhouding van moraal tot welvaart. Voor een arme drommel als Woyzeck is de moraal een luxe buiten zijn bereik: een gedachte die paste bij Büchners revolutionaire sentiment; ten tweede de onverdraaglijkheid van de bezoedeling van het prostitueren, een obsederend thema ook al in *Dantons Dood*, ten derde de medische onderzoekingen, waaraan men de historische Woyzeck had onderworpen om na te gaan of hij als krankzinnige aansprakelijk was voor zijn misdaad. De dokterszoon Büchner maakt van zijn Woyzeck al vóór de moord het proefkonijn van een arts, waardoor deze beroepssoldaat evenals met het scheren van de kapitein zijn magere inkomsten aanvult. De satirische kant van dit drama behelst een hekeling van de koele wetenschappelijke registratie van menselijke affecten. Zo kan het slachtoffer van angsten en hallucinaties in medische termen worden gereduceerd tot een erwten-etend wezen met een meetbare pols en een absoluut verbod om een druppel urine te onthouden aan het laboratorium.

Deze motieven nu zijn ondergebracht in een reeks felle, flitsende scènes waaraan de uitwerking evenzeer ontbreekt als een geleidelijke dramatische ontwikkeling. Aan de ene kant vraagt de kortheid ervan om een andere accentuering en verduidelijking in het spel, aan de andere kant bestaat het gevaar dat een teveel aan ‘vertoning’ het wezenlijke van de tekst naar de achter-

grond dringt en dat een te langzaam changeren het summiere van de scènes versterkt.

In het algemeen nu kan men zeggen dat Ton Lutz een heel gelukkige hand heeft gehad in het doseren van de uitbeelding. De meeste scènes, kregen voldoende leven toegevoegd om overeind te kunnen staan en niet zoveel dat zij erin verstikt werden. Een prachtige verhelderende vondst was bijvoorbeeld het ritmische wiegen van het kind door de idioot Karl, terwijl Marie in de bijbel leest en haar noodkreten slaakt. Een overdaad leek mij de rumoerige scène in de herberg, waar de zinvolle dronken tafelpreek van de leerjongen verloren gaat in ‘stemming’ en lawaai.

De moeilijke rol van de soldaar Woyzeck is door Bob de Lange beklemmend gespeeld als een wankele stakkerd, een heen en weer geblazen slachtoffer van sterkere machten. Uitstekend was ook Henny Orri als de vurige, trotse volksvrouw Marie. Leo de Hartogh speelde een strakke, hypocriete kapitein, Steye van Brandenberg een gekke, soms iets te grappige dokter, Onno Molenkamp een aandoenlijke idioot.

De decors van Nicolaas Wijnberg, vindingrijk als altijd, waren doeltreffender naarmate zij soberder toneelbeelden mogelijk maakten. De vlekkeloze vertaling was van Hugo Claus.

(1959)

Nestroy, *Der Zerrissene*

Johann Nepomuk Nestroy, wiens klucht *Der Zerrissene* door het Wiener Burgtheater in het Holland Festival wordt gespeeld, wordt in het programma een reus van de geest genoemd, een filosoof, een dichter, een genie der moraal. Wie de aardige, genoeglijke voorstelling heeft bijgewoond van deze aardige, genoeglijke klucht kijkt wel even op van zulke grote woorden.

Men kon het ook uit andere bron weten: de Weners zijn bezig de brave, populaire Nestroy op een literair en filosofisch voetstukje te zetten waar hij niet thuis hoort. Deze 19de-eeuwse

acteur (1801-1862) was een handig kluchtenschrijver. Hij was zeker beter dan een kluchtenfabrikant: daarvoor draagt zijn werk een te persoonlijk stempel. Het is satirisch en onsentimenteel, het heeft het cynisme van de grote-stadsbewoner, de snelle reacties van de straatjongen ‘die er niet intrapt’. Nestroy is werkelijk heel aardig en sympathiek, maar hij is geen reus, geen filosoof, geen genie.

Nu is *Der Zerrissene*, naar men zegt, lang niet zijn beste klucht. Het Burgtheater komt er mee aan, veronderstel ik, omdat het thema van de ‘verscheurdheid’ zo'n moderne, existentialistische indruk maakt. Onze grote Nestroy - aldus onze Weense vrienden - heeft in 1844 al een sartriaans stuk geschreven over een man die van het leven walgde omdat hij verzuimd had ‘zich te kiezen’. In deze klucht leert hij dat te doen - en wordt gelukkig!

Het lijkt mij allemaal pure onzin. *Der Zerrissene* is geen psychologisch drama, maar een klucht over een man die blasé is; die zo rijk is dat hij op de dingen is uitgekeken: een oeroud thema dat Nestroy hanteert op mijlen afstand van alle filosofische en psychologische vaarwaters. Herr von Lips is een ‘kapitalist’ die uit een domme gril met een verkeerde dame wil trouwen. Hij vecht om haar met een jaloerse smid en al vechtend rollen zij van het balkon in een snelvlietende bergbeek. Beiden denken nu dat de ander verdronken is. Beiden verbergen zich om niet als moordenaar vervolgd te worden toevallig op dezelfde boerderij. Als boerenknecht vermomd ontdekt Herr von Lips de snoodheid van zijn vrienden en vindt hij de ware liefde bij de landelijke Kathi.

Dat is alles. De smid ziet er in zijn nachthemd uit als een spook en steekt zijn met meel witgemaakte smoel op uit de haverkist. Dat is het hele eieren-eten. Er is geen filosofie of diepzinnige moraal, er is niets modems of ‘eeuwig-actueels’. Er is alleen maar een klucht met een tamelijk aardige dialoog. En verwend, blasé, ‘zerrissen’ als wij zelf ook zijn, vinden wij dat eigenlijk niet genoeg.

Natuurlijk zet dit Wiener Burgtheater zo'n kluchtje aardig neer, ofschoon ook heel conventioneel en in oer-conventionele

decors. En de onvolprezen Josef Meinrad speelt Herr von Lips alleraardigst, met heel die charmante, ontwapenende brutaliteit die wij van hem kennen. Hij zingt een paar liedjes en ironiseert verder met een bewonderenswaardig gemak door zijn rol. Maar overigens was de bezetting nu niet zo, dat men spel van een hier onbekend niveau te zien kreeg.

Alma Seidler was heel goed als de twijfelachtige Madame Schlever en Christiane Hörbiger snoezig als Kathi. Hugo Gottschlich was vaak vermakelijk als de onfortuinlijke smid, maar de andere spelers leken mij niet uit de bovenste la. Wat zij leverden was vakwerk, maar niet meer dan dat. Zoals ook de klucht van Nestroy weinig meer is dan vakmatig geconstrueerd lachwerk uit de vorige eeuw.

(1959)

Alfred de Musset, *Lorenzaccio*

Op het festival in Avignon heeft Jean Vilar *Lorenzaccio* opgevoerd van Alfred de Musset. In dit stuk dat uit 1834 dateert, vindt men de romantiek in volle bloei, of, als men wil, in haar natuurlijk verval. Het drama heeft het klassieke en geserreerde verloren. Het heeft zich ontbonden in talrijke losse scènes met een menigte van personages en een dialoog die meestal zwierig, poëtisch en welsprekend, maar slechts zelden dramatisch is.

Kortom, met *Lorenzaccio* heeft Vilar een veelal voor onspeelbaar gehouden stuk op de planken gebracht, een roman of liever een hyper-romantische kroniek in dialogen en men is verbaasd over de geloofwaardigheid van deze romantische visie op het 16de eeuwse Florence, over de geloofwaardigheid van zoveel liederlijkheid, wreedheid en cynisme, over de scherpe blik waarmee Musset het verzet tegen de despoot heeft bekeken en de vergeefsheid ervan heeft uitgedrukt.

Geloofwaardig als weergave van een romantisch gemoed, niet in psychologische zin als bestaanbare mensen. Men vindt in dit wonderlijke stuk een bepaald soort wereldwijsheid, zij het een

zeer jeugdige, om niet te zeggen naïeve verachting voor alle waarden. Lorenzaccio, spotnaam voor de verwijfde, laffe Lorenzo de Medici, is in werkelijkheid een ontgoochelde held. Het is zijn ideaal een Brutus te zijn en Florence te verlossen van zijn neef, de despotische hertog Alexander. Daarom heeft hij het masker voorgedaan van de genotzieke nietsnut, de kameraad en helper van de vorst in zijn feesten en wandaden. Terwijl hij zich gerechtvaardigd voelt door het voornemen de tiran te vermoorden, raakt hij langzamerhand zelf verslaafd aan de losbandigheid.

Het is vooral in de schildering van deze ‘slechtheid’ en in de zedelijke aftakeling van Lorenzo door de uitspattingen, dat Mussets psychologie bijzonder ‘jeugdig’ lijkt. Zijn held heeft het lage en lafhartige van de mensen leren kennen, doordat zij zich niet tegen zijn wandaden verzetten. Aan deze ervaringen ontleent hij zijn ‘ironie ignoble’ en zijn ‘mépris de tout’.

Hij is een cynicus geworden zoals hertog Alexander en het leven heeft voor hem alleen nog een zin door de voorgenomen moord. Het is daarom voor hem ook niet nodig aan deze moord de organisatie van een revolutie te verbinden. Hij is er zelfs zeker van dat alle republikeinse machten hem op het beslissende moment in de steek zullen laten. Hij bedrijft zijn daad in eenzaamheid als een verrichting van persoonlijke hygiëne die met politiek nauwelijks iets te maken heeft. Lorenzo wordt vogelvrij verklaard en valt onder sluipmoordenaarshand. In een slotscène ziet men de inhuldiging van de nieuwe tiran, waarmee de doelloosheid van zijn grote daad wordt bevestigd.

Dit stuk, dat uit 38 scènes bestaat en waarin meer dan 40 rollen voorkomen (afgezien van de massale figuratie) is eigenlijk niet voor opvoering geschreven. Voor de voorstellingen van het Théâtre National Populaire was het dan ook aanzienlijk bekort. Dit was gedaan met veel goede smaak. De slotscène die de filosofische conclusie van de schrijver inhoudt en die gewoonlijk wordt weggelaten was niet gecoupeerd. Overigens hadden Jean Vilar en Gérard Philipe, die de mise-en-scène gezamenlijk verzorgd hadden, ten volle gebruik gemaakt van de mogelijkheden

die het grote plankier in de Cour d'Honneur van het pauselijk paleis bood. Zonder decor en met de eenvoudigste requisieten volgden de scènes elkander op, nu eens links, dan weer rechts, of in het midden; zodat de verscheidenheid van plaats - het was voor Musset een beginselkwestie, om hierin zo onklassiek mogelijk te zijn en ‘plus shakespearéen que Shakespeare’ - behalve door tekst, requisieten en belichting ook door deze ontplooiing van het toneel kon worden gesuggereerd.

Uit die bonte opeenvolging van taferelen met hun proza-declamaties, doorspekt met meer aforismen dan met dramatische pointes, verdicht zich toch langzamerhand een dramatische handeling. Deze merkwaardige bouw van het stuk dat zich naar het eind toe versmalt en sneller wordt kwam in deze opvoering uitstekend tot zijn recht.

Gérard Philipe als Lorenzo was ten voeten uit de dromerige hautaine slappeling die een verborgen spanning heeft die in de moord tot een abrupte ontlading komt. Lorenzaccio is in vele opzichten een projectie van Hamlet: ook hij Mussets held vindt men die gemartelde traagheid van een beschouwelijk mens die zijn raison d'être in een bepaalde actie vindt. Maar gelukkig speelde Philipe hem niet als Hamlet, niet algemeen-menselijk, niet psychologisch, maar gestileerd-romantisch, zoals hij ook zijn moet.

Uitstekend was ook de wellustige, Nero-achtige Alexander van Daniel Yvernel, met iets negroïde's in zijn kop, in overeenstemming trouwens met de historie die bericht dat deze Medici de zoon was van een zwarte slavin.

Monique Mélinand als de markiezin Cibo, maîtresse van Alexander, gaf een indrukwekkende uitbeelding van een menselijke vrouw die de hertog door morele overreding probeert te redden, waardoor hij zich dan ook geërgerd van haar afwendt. Michel Vitold als de oude Philippe Strozzi en Jean Deschamps als zijn zoon Pierre, gaven felle, levendige uitbeeldingen van een Florentijns edelman die als slachtoffer van het regime er niet tegen op kan en zijn opstandige, maar al te heet gebakerde zoon.

(1952)

Eugene Labiche, *Paard Eet Hoed*

In augustus 1851 werd in het Parijse Théâtre de la Montansier voor het eerst een nieuwe ‘vaudeville’ gespeeld van Eugène Labiche *Un Chapeau de Paille d'Italie* en sindsdien is dat strooien hoedje nooit lang uit de mode geweest. Het laatste model ervan was te zien in Arnhem waar ‘Theater’ onder regie van Kees van Iersel een voorstelling gaf van *Paard Eet Hoed.*

Bij ons is *Un Chapeau de Paille* vooral bekend door de verrukkelijke film die René Clair ervan gemaakt heeft. Nu is het niet toevallig dat het gegeven van Labiche in het medium ‘film’ zo goed tot zijn recht kon komen. In deze vaudeville werd voor het eerst het komisch accent van de ingewikkelde situatie met de gebruikelijke verwarringen en qui-pro-quo's verlegd naar een doorlopende beweging. De heer Fadinard, die op zijn trouwdag op zoek is naar een vervanging van een door zijn paard opgegeten strooien hoed ten gerieve van een door dit verlies gecompromitteerde vreemde dame, wordt bij ieder stadium van zijn speurtocht achtervolgd door zijn bruid, zijn schoonvader en een hele potsierlijke stoet van bruiloftsgasten.

Die beweging die een nieuw komisch principe bleek te zijn kon eerst op de film met een volledige consequentie worden toegepast. Daardoor kon die film ook fijner, minder ‘burlesque’ worden dan in overeenstemming is met het karakter van de traditionele vaudeville van het toneel.

Misschien verleid door de stijl van René Clair heeft ‘Theater’ zijn voorstelling van *Paard Eet Hoed* uitgebracht als een ‘fijne’ komedie (met zang en dans). Zonder een dominerend ritme en een meeslepend tempo echter bleek deze klucht zwaarder geschut nodig te hebben dan hier in stelling was gebracht. *Un Chapeau de Paille* is niet spiritueel of subtiel, maar een stuk stevige populaire grappigheid. Het staat dicht bij de sfeer van de kermis en als muzikale begeleiding vraagt het niet een iele piano die bij cabaret-kunst hoort, maar een schetterend orkest en een muziek die aan de verfijning van Offenbach nog niet toe is.

Bovendien is de tekst van een dergelijke vaudeville eerder

het scenario voor enige ook voor improvisatie niet terugdeinzende komieken dan een angstvallig te respecteren literatuur. Ik kan mij vaklieden als Johan Kaart of Sylvain Poons voorstellen als een doeltreffende Fadinard. Robert de Vries, weliswaar een soepele en beschaafde verschijning, was niet in staat dat rechtstreekse contact met het publiek te leggen dat hier vereist is.

Bernhard Droog als de schoonvader en Johan Schmitz als de dove oom kwamen weliswaar dichter bij de kluchtige types die bedoeld zijn maar als karikaturen van burgerdom, die immers gelijktijdig met die van Daumier en Gavarni zijn uitgedacht, bleven zij veel te vlak.

De coupletten van Annie Schmidt, door Cor Lemaire op muziek gezet, kwamen beter tot hun recht in de solo-voordracht dan in de ietwat slordige koorzang. Het aardigste element vond ik de decors en kostuums van Lou van Riet. Ook deze geslaagde bijdragen konden echter het geheel niet sappiger maken dan een uitgedroogde douairière. Dit is een bars oordeel, maar als men zo iets onsubstantieels te voorschijn haalt, moet men het prima doen of niet.

(1953)

Dumas Fils, *La Dame aux Camélias*

Het is een vreemd geval met *La Dame aux Camélias* dat de Franse actrice Edwige Feuillère met haar gezelschap gisteravond in Den Haag heeft opgevoerd. Ziehier een melodrama - hèt melodrama bij uitnemendheid - dat bedoeld is en geschikt is om stromen van tranen te ontlokken aan dat hartelijke en fel meelevende publiek dat de schouwburgen zou moeten bevolken; en het wordt gespeeld voor een zaal van zéér hoogstaande, cultureel geïnteresseerde toeschouwers die zich, zeker voor zover zij de Franse taal voldoende machtig zijn, veel te goed voelen voor tranen bij een melodrama.

En toch, deze mannenmaatschappij, waarin alleen de demimondaines zich vrij bewegen, omdat de fatsoenlijke vrouwen

thuis zijn, is door de jonge Dumas reëel genoeg getekend. Zo was het in Frankrijk, honderd jaar geleden. En dat er een echte en hartstochtelijke liefde zou kunnen opbloeien tussen zo'n onfatsoenlijke dame en een jonge man uit de gegoede burgerijwie zou het in twijfel willen trekken? Het enige uitzonderlijke en excessieve is de opofferende deugd van de dame-in-kwestie die op een eenvoudig verzoek van des jongelings vader haar idylle met hem verbreekt. Ja, die liever een trouweloze en laaghartige wordt in zijn ogen dan in de weg te staan van een goede reputatie en een burgerlijk geluk van hem en zijn reine zuster. En die, teringlijdster die zij is, zelfs sterft aan het verdriet dat zij zich hiermee berokkent. Dat is dan wat wij zo moeilijk geloven kunnen, maar waarom zouden er geen heiligen kunnen zijn onder de demi-mondaines? Dat is des te eerder aanvaardbaar naar mate men het maatschappelijk protest herkent dat in deze situatie gelegd is evenals in zovele andere uit het werk van Dumas fils, die zelf tussen twee werelden leefde als product van een reeks onwettige geboortes. Marguerite Gautier is geen ‘honnête fille’, zegt zij zelf, maar zij denkt als een ‘honnête homme’.

Om dit stuk te aanvaarden moet de toeschouwer ook een aantal verouderde toneelconventies accepteren: monologen, liefdesbetuigingen die geknield worden afgelegd, een zeer opzettelijk gearrangeerd komen en gaan der personages. Maar waarom zouden wij zo eenkennig zijn met onze conventies? *La Dame aux Camélias* is voor wie even wil meewerken een grandioos drama, een door een bitter hart bekeken stuk leven, waar een cynische pen de grote, zéér toneelmatige ontroeringen in heeft gezet.

Edwige Feuillère was een prachtige Marguerite. Zij heeft een vorstelijke allure en een schoonheid die niets gemeen heeft met het filmsterren-ideaal. Telkens als zij opkomt houdt men even de adem in. Verder heeft zij een groot register van emoties, een tederheid en een geknaktheid die aan haar waardigheid geen afbreuk doen. Haar stem heeft een donker timbre dat in het begin eentonig lijkt, maar dat, als de rol tot ontwikkeling komt, steeds voller en genuanceerder wordt.

Zij wordt goed ter zijde gestaan door Jacques Dacqmine als de serieuze, gepassioneerde Armand Duval en verder door een bekwaam gezelschap.

Men moet de voorstelling gaan zien om Edwige Feuillère. En dan moet men niet haar gaan bewonderen, maar zich laten ontroeren door het lot van Marguerite Gautier. Alleen daarmee geeft men de actrice de eer die haar toekomt. O, er moet meer geweend worden in onze schouwburgen...

(1955)

Gogol, *Het Huwelijk*

Men kan een satirisch blijspel op twee manieren spelen: als satire, met de grimmige, moralistische kant naar voren en als blijspel, waarin het lachwekkende doel op zichzelf is geworden. Hoe ouder een toneelschrijver is, des te minder is men geneigd zijn stukken te zien als zedenkritiek. De toestanden die hij bespotte zijn verdwenen. Wat hem kwaad maakte heeft hoogstens historisch belang gekregen. Maar als de dwaze situaties die hij voor zijn hekeling ontwierp een solide structuur bezitten, wordt zijn stuk, dat als satire overleden is, speelbaar als een onschuldige komedie. Molière heeft die evolutie ondergaan in stukken als *Le Bourgeois Gentilhomme* en *Les Précieuses Ridicules*, dus als hij niet de grote menselijke ondeugden attaqueerde. De meeste blijspelen van Shaw zijn bezig van satires komedies te worden. Hetzelfde lot was al eerder voltrokken aan Nikolaj Gogols *De Revisor* en zijn minder bekende blijspel *Het Huwelijk* dat de Haagse Comedie als het ware als een aanleiding heeft gebruikt tot briljant komediespel.

De misstanden in de Russische provincie anno 1830 kunnen ons immers evenmin nog erg dwars zitten als de toenmalige domheid van kleine Moskouse burgers en de barbaarsheid van hun koppelarij, die in *Het Huwelijk* onder het mes komen. Van de hypochondrische boetprediker die er in Gogol stak is in *De Revisor* iets meer terug te vinden dan in deze voorstelling van

Het Huwelijk die zich helemaal in dienst van het kluchtige had gesteld. De opvatting lijkt mij overigens juist. Aansluiting met de gekritiseerde zeden is niet meer te vinden en alleen door middel van zo scherp mogelijk uitgeëtste karikaturen houdt men een echo van de boosaardige grimmigheid die de ruggegraat van dit blijspel is in stand.

Het Huwelijk is de geschiedenis van een weinig snuggere koopmansdochter die door de zorgen van een koppelaarster een vijftal huwelijkskandidaten op zicht krijgt. De doortastende vriend van één van de vijf, een timide hofraad, slaagt erin de concurrenten te verjagen en alles voor een huwelijk in gereedheid te brengen. Zelfs de verlegen hofraad die lang blijft aarzelen is in de wolken, maar op het nippertje krijgt zijn vrees voor het onherroepelijke besluit toch weer de overhand en hij vlucht door het raam. Zoals men ziet, een bijzonder simpel verhaaltje, maar het geeft Gogol gelegenheid platte hebzucht, bekrompenheid en hanerigheid op een pittoreske manier aan de kaak te stellen en daartussendoor een grotesk-vadsige 'Oblomow' met zijn even potsierlijk-energieke vriend te laten optreden.

Van Cees Laseur en Paul Steenbergen kreeg dit tweetal een sublieme vertolking. Laseur maakte van de pijnhjk-verlegen, goedige dikzak een uitzinnig mal wezen, dat met al zijn komische details en zijn verregaande stemmingswisselingen aan het slot toch een menselijk verband bewaarde. Ik zou zonder aarzeling bereid zijn deze rol tot de beste komische creatie van het seizoen uit te roepen, indien Paul Steenbergen er niet even hard voor in aanmerking kwam door zijn briljant spel als de actief-intrigerende vriend. Ook Myra Ward als de oerdomme, oerverlegen, maar af en toe in een verlekkering om het huwelijk uitschietende koopmansdochter was voortreffelijk. In de beste blijspeltrant was ook het aftandse gepensioneerde marineof-ooficiertje van Dick van Veen.

Fie Carelsen had bijzonder grappige momenten als de koppelaarster en Annie Leenders was een vervaarlijke dame als de tante van de bruid. Henk van Buuren als de knecht van de hofraad kon zo zijn weggelopen uit een Russische roman (één van

die toegewijde lijfeigenen) en Mimi Kok was een stijlvol dienstmeisje.

Ieder die wel eens een door Scharoff geregisseerde voorstelling van een Russchisch stuk heeft gezien, begrijpt hoezeer het woord ‘stijlvol’ op het geheel en op alle details van toepassing was. De meester, die overal zijn kleine toetsen aanbrengt en die het spel van allen had bezield, had hier een bijzonder gelukkige hand gehad. Ook de zeer geslaagde decors en kostuums van Friso Wiegersma hadden hun aandeel in deze tot in finesses verzorgde stijl. Ofschoon dit met de tijd ietwat leeggelopen blijspel door regie en spel danig was opgevuld, was het toch niet topzwaar geworden. En voor fijne oren was op een verre achtergrond de oorspronkelijk zo grimmige spot nog verneembaar.

(1957)

Gogol, *De Revisor*

Nieuw Rotterdams Toneel heeft een uitvoerig detaillerende voorstelling gegeven van Nikolaj Gogols beroemde komedie *De Revisor*, geregisseerd door Peter Scharoff. Het was een voorstelling met een grote hoeveelheid bewonderenswaardige momenten waarvan de som toch niet een geheel had gevormd dat in alle opzichten kon bevredigen. Dat kwam ten dele doordat de realisering vaak achterbleef bij de zichtbare intenties van de regisseur, ten dele ook doordat Scharoff met allerlei invoegselskluchtige of sfeerscheppende ‘stage-business’ - het stuk onnodig had gerekt. Er was een overlading die afbreuk deed aan het effect, aan de satirische slagvaardigheid van het stuk.

Men kent het verhaal van de platzakke avonturier die door de corrupte ambtenaren van een provinciestadje wordt aangezien voor een ‘revisor’, een regeringsinspecteur. Hij laat ze voor hun vergissing niet alleen geducht betalen, maar hij ontneemt ze ook hun laatste restje zelfrespect. De bedrogenen beseffen in hun ontnuchtering dat de paniek waarin zij een leeghoofdige opschepper voor een hoge ambtenaar waren gaan houden was voortge-

komen uit een universeel en alles beheersend kwaad geweten. Zoals ook in Gogols verhalen vaak gebeurt, slaat dan het kluchtige om in het huiveringwekkende. De menselijkheid valt van de personages af. Zij zien elkaar en zichzelf plotseling verdwijnen achter beestachtige snoeten en snuiten. En Gogol verzuimt niet in dit démasqué ook het publiek in de zaal te betrekken dat immers om zichzelf gelachen heeft.

In *De Revisor* is de realistische schildering van een Russisch provinciestadje anno 1835 dus alleen maar een voorlopig uitgangspunt. De schrijver komt zo gauw mogelijk terecht bij de varkens waarin schuldgevoel en angst deze burgers hebben omgetoverd. De wereld van Gogol is een droomwereld van karikaturen, van monsters die ten slotte letterlijk verstijven, omdat zij zelf de nachtmerrie moeten ondergaan waaruit zij waren voortgekomen.

In deze voorstelling nu was m.i. een teveel aan realisme. Scharoff weet zo verschrikkelijk goed hoe het in de Russische huizen in de vorige eeuw is toegegaan dat hij het niet kan laten ons daarover telkens weer uitvoerig in te lichten. De ervaring leert nu dat een stuk van Tsjechow dit realisme verdraagt, omdat het dan geladen wordt met de onuitgesproken emoties die de auteur had opgeroepen en die dwingend aanwezig zijn, ook al is men vijf minuten tekstloos aan het theedrinken. Bij iemand als Gogol kan men zich dit soort folkloristische excursies niet veroorloven, omdat hij niet met de realiteit bezig is, maar met nachtmerries die al boordevol zijn zoals ze zijn en die door leegtes of stiltes in elkaar zakken.

Bovendien waren er in deze voorstelling vele goed geconstrueerde kluchtigheden die door de spelers exact, maar te geforceerd, te schools werden uitgevoerd. De bedrieglijke schijn dat het grappige vanzelf komt is onmisbaar voor het komische effect dat hier in sommige gevallen dan ook op een pijnlijke manier uitbleef. Het is best mogelijk dat de voorstelling in dit opzicht nog groeit en dat wat nu nog vaak een moeizame indruk maakte in de toekomst vloeiend zal worden en daardoor ook grappig.

De grappigheid verwerkelijkte zich nu hier en daar in de rol van Coen Flink, die Chlestakow, de gewaande revisor, afwisselend als een handige en vooral luidruchtige zwetser en als een verwend zeurpietje speelde. Richard Flink die de stadscommandant vertolkte slaagde beter in de uitbeelding van zijn tragische ontreddering dan in de komische weergave van zijn domheid. Coba Kelling en Martine Crefcoeur waren geen van beiden bijzonder op hun plaats als minzieke vrouw en dochter van de stadskommandant.

Het sfeervolle decor dat associaties opriep aan conventionele Russische prenten was, evenals de kostuums, van Wim Vesseur. Men maakte gebruik van de uitstekende vertaling van Charles B. Timmer. Het geheel was een overdaad waarin veel te waarderen was en waarin de groepsregie in het algemeen beter voor de dag kwam dan het individuele spel.

(1963)

Toergenjew, *Een Maand op het Land*

In het repertoire van Stanislawski heeft Toergenjews komedie, in 1909 voor het eerst in zijn oorspronkelijke vorm gespeeld, een belangrijke plaats ingenomen. Alleen de acteurs die geleerd hadden Tsjechow te spelen waren in staat Toergenjews psychologische subtiliteiten over te brengen. De komedie van de oudere romancier, vóórdien alleen in een toneelbewerking gespeeld of als ‘leesstuk’ beschouwd, begon daardoor eerst zestig jaar na zijn ontstaan zijn werkelijke toneelcarrière. En men moet Stanislawski's leerling Peter Scharoff dankbaar zijn dat hij ons in de gelegenheid stelt kennis te nemen van de boeiende stijl waarin Toergenjews verwaarloosde stuk indertijd tot leven is gebracht.

Nu is *Een Maand op het Land* niet zomaar een blijspel, zoals de blijspelschrijvers ze aan de lopende band vervaardigen. Het is een met hartebloed geschreven stuk dat ontstaan is toen de ongeveer dertig jarige schrijver (1818-1883), gevlucht voor zijn tirannieke moeder, in Parijs woonde als gast in het gezin van Pau-

line Viardot, een gevierde zangeres in die tijd, die vele aanbidders heeft gehad van wie Toergenjew de hardnekkigste is geweest. De schrijver woonde als vriend van de heer Viardot en als platonisch minnaar van zijn vrouw bij de familie in. Het is deze situatie die men terugvindt in het toneelstuk waarin de dertigjarige Rakitin als ‘vriend des huizes’ inwoont bij de landeigenaar Islajew en als een trouwe hond in het gezelschap verkeert van diens vrouw Natalja Petrowna.

Toergenjew heeft de gevoelsinhoud van de relatie tussen Natalja en haar vriend (‘Michel’) gedramatiseerd door haar verliefd te laten worden op een 21-jarige jongeman, een student die tijdelijk als onderwijzer fungeert van haar zoontje. De jeugdige onbevangenheid van deze Beljajew doet vele harten in het ietwat slaperige landhuis sneller kloppen. Het dienstmeisje Katja verliest haar belangstelling voor de trouwplannen van een bediende. Werotsjka, 17-jarig pleegkind van Natalja, is meer dan kinderlijk dol op de nieuwe leraar en Natalja zelf, ietwat verveeld levend tussen een brave, prozaïsche echtgenoot en een melancholieke, poëtische vriend, wordt hartstochtelijk verliefd.

De inhoud van het stuk bestaat uit de verwikkelingen die deze verliefdheid veroorzaakt. Natalja zelf handelt sluw en meedogenloos tegenover haar pleegdochtertje in wie zij een rivaal ziet. Vriend Ratikin wordt op een vernederende manier in vertrouwen genomen en wordt door de echtgenoot en zijn moeder die alles uit de verte bekijken voor de oorzaak gehouden van Natalja's gemoedsverwarring. Een zinvolle nevenintrige, die als spottend commentaar werkt op de romantische verliefdheden van de hoofdfiguren, wordt gevormd door de komische hofmakerij van de cynische dokter die ook overigens als een kleine slimme profiteur voordeel weet te slaan uit de grote gevoelens van de anderen.

In schijn is dit in beweging gebrachte wereldje georganiseerd rondom de jonge, verlegen onderwijzer: in werkelijkheid is alles geobserveerd vanuit de positie van Rakitin, de vriend die het slachtoffer wordt van de verliefdheden, de misverstanden, de intriges en zijn eigen trouw. Toergenjew heeft als de eerste-rangs

psycholoog die hij is ook hem, Rakitin, en daarmee zichzelf geobjectiveerd en zelfs lichtelijk belachelijk gemaakt. Zijn voornaamste aandacht, ook als schrijver, gaat uit naar Natalja, die fascinerend getekend is in de afwisseling van haar slangachtige en edele aandriften. Alle mensen in dit stuk zijn scherp omlijnde, geloofwaardige personages, maar alleen Natalja is meer dan levensgroot. De geïmpliceerde kritiek op haar egoïstisch gedrag is even absoluut als de opgewekte bewondering voor haar soms door goedheid gedicteerde grillen.

Het gecompliceerde weefsel van gevoelens en verhoudingen dat dit stuk is vraagt als het ware om de detaillerende, psychologisch fijnzinnige stijl waarin Scharoff op het voetspoor van Stanislawski een meester is. In dit geval had hij de beschikking over enkele spelers die zijn opvattingen goed konden verwezenlijken. In de eerste plaats Sigrid Koetse als Natalja Petrowna: een briljante vertolking, levendig, charmant, waardig en aandoenlijk, beurtelings glad veinzend en ontwapenend openhartig, voortdurend reagerend vanuit een scala van gevoelens en stemmingen. Jan Retèl was als Rakitin een genuanceerd, weemoedig personage, een in de schaduw levend man met gesuggereerde reserves aan levenskracht.

Heel goed was verder Julien Schoenaerts als de jonge onderwijzer Beljajew, de ingénu die de vrouwenhoofden op hol brengt met zijn charmante onbevangenheid. Schoenaerts accentueerde heel kundig het contrast tussen zijn natuurlijke vlotheid in de omgang met kinderen en bedienden en zijn bevriezende verlegenheid tegenover Natalja. Een prachtige rol speelde ook Max Croiset als de intrigerende dokter Sjpigelski. Croiset beeldde hem uit als een buikig aardmannetje, als een baardige larf die zich overal thuisvoelt en die overal misstaat.

Magda Janssens maakte een geduchte dame van Anna Semjonowna, de moeder van landheer Islajew die met waardigheid door Jos Knipscheer werd uitgebeeld. Marja Habraken was nog niet helemaal opgewassen tegen de rol van Werotsjka waarin men een sterker contrast tussen kinderlijke gedweeheid en de later opgewekte vrouwelijke weerbarstigheid zou willen zien.

De fraaie, sfeervolle decors en de vaak charmante kostuums waren ontworpen door Harry Wich. Deze voorstelling waarin de stijlvolle (d.w.z. ietwat ouderwets klinkende) vertaling van Karel van het Reve werd gebruikt was een hoogtepunt van toneelkunst.
(1962)

Dostojewski, *Het Landgoed Stepantsjikowo*

Bij iedere toneelbewerking van een roman van Dostojewski stuit men op de moeilijkheid dat zijn personages bezwaarlijk buiten de actie-radius van zijn beschrijvingen kunnen leven. De gedragingen van deze mensen zijn altijd excessief, karikaturaal, vol met innerlijke tegenspraak. Zij ontlenen hun geloofwaardigheid aan de navelstrengen die hen in de boeken met de auteur verbinden. Zet men deze mensen op het toneel, dan verbreekt men die verbinding. Zij worden dan geobjectiveerd en dat is een behandeling waar zij niet tegen kunnen.

Dostojewski's psychologie is even geniaal als fragmentarisch. Zij komt meestal voort uit zijn ene grote ervaring, die van vernederd en beledigd te zijn en uit een aantal mogelijke reacties daarop. Binnen de sfeer van zijn persoonlijke fantasieën en redeneringen zijn de mensen in zijn boeken geloofwaardig genoeg. Maar buiten die invloedssfeer wordt hun dialoog teruggebracht tot een tamelijk kille documentatie van hun onbestaanbaarheid.

Daarom wordt de toch altijd al hachelijke onderneming van het omsmelten van romans tot toneelstukken bij een auteur als Dostojewski een onvermijdelijke mislukking. Zelfs een korte roman als *Het Landgoed Stepantsjikowo* waarin bij zo'n bewerking betrekkelijk weinig aan personages en feiten verloren gaat en die in zijn vorm al dicht bij het toneel staat, verdraagt die metamorfose niet. De personen overschrijden dan de grens die aan het karikaturale effect gesteld is. Zij fungeren niet meer als de symbolen van een overgevoelige fantasie. Zij worden niet gered door de ‘humoristische’ toon van een vertelling die nu eenmaal

andere spelregels suggereert dan realistisch vertoonde feiten op het toneel. Zij worden objectief en vallen door de mand als tamelijk stompzinnige bedenksels.

Als toneelstuk lijkt *Het Landgoed Stepantsjikowo* bovendien een kopie van Molière's *Tartuffe* dat een veel helderder drama is, ook met tamelijk simplistische personages, maar zonder de troebele pretenties van het tegendeel, die deze dramatisering kenmerken. Er bestaan van deze roman verschillende toneelbewerkingen. Begrijpelijk, want het boek ‘vraagt’ er min of meer om, maar geen enkele bewerking kan bevredigend uitvallen, dus ook niet de dramatisering van Nemirowitsj Dantsjenko die de Nederlandse Comedie bezigde.

Het was een opvoering die zeer verzorgd, doordacht en gedetailleerd was, zoals men van de werkstukken van regisseur Peter Scharoff gewend is. Ko van Dijk had van de schijnheilige parasiet Foma Fomitsj Opiskin een meer dan levensgrote griezel gemaakt. Hij had zich eng gegrimeerd, hij bewoog zich eng, praatte eng en werd daardoor vooral ridicuul op een Boris-Karloff-achtige manier. Het beklagenswaardige kantje dat de man ook moet hebben - hij is zo'n pestkop geworden omdat hij zo getrapt was - raakte daardoor een beetje in de verdrukking.

Zijn dupe en domme bewonderaar, de grenzeloos goedhartige kolonel Rostanjew, werd met een innemende animo uitgebeeld door Johan Fiolet. Het koor van devote aanbidsters van Foma Fomitsj werd aangevoerd door de ietwat kindse mama van de kolonel, aan wie Mien Duymaer van Twist de allure van koningin Victoria had gegeven. Zij werd op lugubere wijze gesecondeerd door Mimi Boesnach als haar slangachtige gezelschapsdame en door een pittoresk trosje van tafelschuimende oude vrijsters, breisters en nonnen waarmee Scharoffhet toneel zo knap weet te stofferen.

Nienke Sikkema maakte een aandoenlijk figuurtje van de gouvernante Natasja; Rita Maréchal gaf temperamentvol reliëf aan de jeugdige Sasja en Elisabeth Hoytink trof met haar vertolking van de hysterische Tatjana.

In bruikbare, ouderwetse decors van Lucas Wensing en in

mooie kostuums van A. Roland Holst-de Meester werd over de gehele linie goed gespeeld. Maar boeiend of zelfs maar geloofwaardig werd het allemaal niet. Het leven was hier vervangen door een mechanische apparatuur.

(1958)

Dostojewski, *De Eeuwige Echtgenoot*

De romans van Dostojewski worden met grote hardnekkigheid voor het toneel bewerkt, ofschoon zij er volkomen ongeschikt voor zijn. Want als men de details, de nerveuze redeneringen, beschrijvingen en analyses die het vlees van zijn verhalen zijn, er afhaalt - en dat doet men bij een toneelbewerking - blijft er alleen het geraamte van een melodramatische intrige over. Het wezen van zijn verhaaltrant is immers juist dat hij deel heeft aan al de deraillementen, aan de wreedheden en zelfvernederingen, aan de hele scala van menselijke misère die de onderwerpen van zijn boeken zijn. Zijn behandeling van de stof combineert een weergave van de feiten en een uiterst subjectief beleven ervan. Het is een romanprocédé dat tegengesteld is aan het objectiverende schrijven voor het toneel.

Dit is ook weer eens gebleken bij de voorstelling van de toneelbewerking die Jacques Mauclair heeft gemaakt van Dostojewski's korte roman *De Eeuwige Echtgenoot*. Wat er op het toneel vertoond werd, was niet meer dan het geraamte. De bedrogen echtgenoot komt na de dood van zijn vrouw de gewezen minaar kwellen. Er blijkt een dochtertje te zijn, verwekt door de minnaar. Men ziet het meisje niet, maar men verneemt wel dat het dood gaat. De minnaar wordt door de ‘echtgenoot’ meegenomen naar de familie van een meisje dat hij tot zijn tweede vrouw wil maken. Men ziet dat bezoek niet, maar men hoort dat de ‘echtgenoot’ er zich belachelijk heeft gemaakt. Een jonge vriend van dat meisje komt hem bedreigen en brutaliseren. Ten slotte doet de echtgenoot een mislukkende poging om de minnaar met een scheermes de keel af te snijden.

Men moet erkennen dat Mauclair de novelle vakkundig op het toneel heeft gebracht. Het kan slechter gedaan worden, maar m.i. moet het helemaal niet gedaan worden. In deze toneelbewerking immers ontbreekt, moest *onvermijdelijk* ontbreken, wat het belangrijkste is in het verhaal, nl. de zielstoestand van de personages. Het schuldbesef, de zelfkwelling, de wraaklust, kortom al die emoties en motieven die de schrijver in zijn verhaal onthult, bezielen hem immers zelf terwijl hij schrijft. Dat maakt niet alleen het verhaalde overtuigend, maar het geeft er ook de beklemmende, de half-waanzinnige atmosfeer aan. Wat er op het toneel te zien was betekende echter niet meer dan een niet al te interessant gemengd bericht.

Het is ook niet juist als men denkt dat de toneelspelers door hun uitbeelding het ontbrekende kunnen aanvullen. Max Croiset die de echtgenoot en Ton Lutz die de minnaar gespannen en genuanceerd hebben gespeeld bleven toch ver verwijderd van de personages van wie Dostojewski het innerlijk leven in de eerste plaats uitbeeldt. Het is onvermijdelijk dat de dialoog van zo'n toneelbewerking mager uitvalt. Er ontstaan dan stiltes die moeten worden opgevuld met suggestief spel. Maar wat men kan suggereren is niet meer dan de eenvoudige, primaire gevoelens. Men komt niet toe aan de complicaties van het neurotisch getinte gevoelsleven dat Dostojewski's onderwerp is. De stiltes op het toneel hebben daardoor het effect dat zij de spanning breken, dat zij leegtes worden die de toeschouwers met onrustig hoesten gaan opvullen.

Deze voorstelling die door Max Croiset bekwaam was geregisseerd heeft mij daarom allerminst kunnen bevredigen. Ondanks het goede spel van Croiset en Lutz en van Coba Kelling en Hans Boswinkel in twee kleine rollen.

Voor een dergelijk drama dat zich in de beslotenheid van benauwde kamers moet afspelen, was het decor van Hep van Delft trouwens geheel ongeschikt. Er stond hier een verzameling meubels tegen een achterdoek van Byzantijnse koepels die Russische kerken moesten suggereren. Dat was niet alleen onnodig, het gaf bovendien de indruk dat iemand zijn boeltje op straat

had gezet. De beslotenheid van een kamer is bij een dergelijke stof niet alleen psychologisch noodzakelijk, maar zou ook de verstaanbaarheid ten goede zijn gekomen. Maar ook onder betere omstandigheden zou dit stuk m.i. geen kansrijke onderneming hebben opgeleverd.

(1960)

Ostrowski, *Het Woud*

In *Het Woud* van Alexander Nikolajewitsj Ostrowski (1823-1886) vindt men een schildering van een burgerlijk aristocratische samenleving die wordt gewogen en te licht bevonden. Ostrowski brengt een aantal grondbezitters en kooplieden ten tonele, wier waarden meetbaar worden en verschrompelen doordat hij twee toneelspelers op hen loslaat, vertegenwoordigers dus van een schijn die 'echter' kan worden dan de 'komedie' der aristocraten.

Deze aristocraten zijn trouwens halve barbaren. Zij kombineren het kinderlijke van een geringe beschaving met het rauwe van een enorme vitaliteit. Zonder een zeker realisme geweld aan te doen kon Ostrowski ze daarom tekenen als morele karikaturen op een ijskoud-spottende manier die aan Molière doet denken. Het zwaartepunt van zijn stuk ligt echter niet zozeer in de moraal-kritiek (die men bij Gogol zoveel beter vindt) als juist in zijn behandeling van het positieve element: de toneelspelers.

Ostrowski is in de eerste plaats een toneelkenner, een schrijver die het theater-effect beheerst, maar die zich overigens over de karakters van toneelspelers ook geen grote illusies maakt. Zijn introductie van de acteurs heeft al dadelijk een onvergetelijk pathos: midden in Rusland, bij een wegwijzer, komen de tragische en de komische acteur elkaar tegen.

Donkisjotow (die werkelijk een soort van Don Quichote is), de speler van tragische heldenrollen, is onderweg van Astrakan naar Pskow; Fortunatow, de komische acteur en pechvogel, is onderweg van Pskow naar Astrakan. Zij zijn beiden berooide

komedianten. Ondanks zijn berooidheid speelt Donkisjotow continu heldenrollen in het dagelijks leven. Als hij merkt dat het meisje dat als arme verwante op het landgoed van zijn familie geduld wordt zich uit liefdesverdriet wil verdrinken, is zijn eerste reactie te willen profiteren van het tragische talent van iemand die tot een dergelijke wanhoop in staat is. Met zo'n tragédienne kunnen zij een troep vormen! Maar de tweede reactie is het grote heldengebaar. Hij maakt haar huwelijk mogelijk met de duizend roebel die hij met veel moeite als zijn rechtmatige erfenis had losgekregen en die hem en zijn vriend de komiek uit de ellende had kunnen verlossen. De heldenrol wordt echt en de ‘beschaafden’ blijven beschaamd in hun onthulde barbaarsheid achter.

De voorstelling van het Amsterdams Toneelgezelschap had goede momenten. Louis Saalborn maakt als regiseur de indruk dat hij ten dele afgaat op intuïtie, op artistieke inspiratie en verder op routine. Zijn opvoering is daardoor slechts bij flarden bezield. Telkens ziet men flitsen van boeiende elementen afgewisseld met dode stukken waarin de regisseur verstek heeft laten gaan. Het toneelbeeld had in het charmante en stijlvolle decor van Rosemarijn van der Does de Willebois genoeg mogelijkheden. Maar de groepering van de spelers daarin leek gewoonlijk aan het toeval te zijn overgelaten.

Ook het spel was ongelijk. Saalborn zelf als de tragische acteur had sublieme momenten, maar sommige delen van zijn rol leken geïmproviseerd. Men kon zien hoe schadelijk de combinatie van het voeren van regie en het spelen van een belangrijke rol bij een dergelijk stuk kan zijn. Men had nu te maken met een in opzet prachtige uitbeelding die onvoldoende beheerst werd, terwijl haar situering in het geheel telkens een lukrake indruk maakte. Het leek ook of Saalborn af en toe op goed geluk om zijn tekst heen praatte in plaats van de exacte woorden te reproduceren, een ongelukkig procédé dat soms tot een onverzorgde dictie of een onverstaanbaar gemompel leidde.

Wat exactheid hier kan opleveren liet de jeugdige Johan Walhain zien wiens komische acteur in zijn beperkter kader beter

uit de verf was gekomen dan de in potentie zoveel grotere creatie van Saalborn. De ontmoeting van beide toneelspelers onder de wegwijzer was een bijzonder verzorgde scène die dan ook een werking had zoals in deze voorstelling verder te vaak ontbrak.

De overige rolbezetting was slechts ten dele bevredigend. De rijke weduwe Raisa van Vera Bondam was precies zoals men zich deze zelfzuchtige en schijnheilige dame voorstelt. Jan Modderman wist in houding en uitdrukking volkomen het karakterloze jongetje uit te beelden waarop zij haar begerig oog heeft laten vallen. Ook Gijsbert Tersteeg en Jan Apon hadden hun grondbezitters fraai getypeerd. Liane Saalborn speelde het arme nichtje verdienstelijk, maar zij is nu eenmaal niet het romantische aandoenlijke meisje dat hier vereist werd.

(1953)

Ostrowski, *Het Dagboek van een Deugniet*

Voor regisseur Peter Scharoff is de opvoering van Ostrowski's blijspel *Het Dagboek van een Deugniet* een triomf geworden, omdat hij aan de spelers die onder zijn leiding optreden zoveel méér weet te ontlokken dan waartoe zij gewoonlijk in staat zijn. Een triomf ook voor die spelers die de ongewone prestatie dan toch maar leverden. De exotische uitbundigheid gecombineerd met toneelmatige finesse waardoor deze regie zich kenmerkt gaf bijzonder veel te genieten. Maar dwars door die waardering heen voelde ik toch tijdens de voorstelling een enkele keer twijfel opkomen, waarvan, achteraf, een klein vraagteken is overgebleven.

Dit blijspel is meer een morele, dan een maatschappelijke satire. De ‘deugniet’ Glumowis een Reinaert, een Machiavelli, die zich een weg baant naar rijkdom en succes door partij te trekken van de zwakheid en ijdelheid van een invloedrijke kliek. Hij maakt van de hypocrisie en vleierij die daar lukraak worden beoefend een logisch en sluitend systeem. Nadat hij gemerkt had dat de hantering van de waarheid (door de hekeling van mis-

standen) hem geen stap verder bracht, besloot hij principieel te gaan liegen. Om zelf geen dupe te worden van zijn veinzerij vertrouwt hij zijn werkelijke meningen toe aan een dagboek, een maatregel van geestelijke hygiëne die hem noodlottig wordt. Terwijl hij op het punt staat een rijke erfdochter te trouwen en een hoge positie te verwerven, stort het kaartenhuis in elkaar doordat zijn dagboek in handen valt van zijn weldoeners. De bedrogen aristocraten die hem verjagen moeten echter tegenover elkaar erkennen dat zij hem nodig hebben en over enige tijd wel weer zullen inviteren.

Een satire dus, die niet zonder bitterheid en cynisme over de menselijke deugden oordeelt in termen van karikaturale typen en niet van menselijke karakters. *Het Dagboek van een Deugniet* is zover mogelijk verwijderd van de halftinten en muzikale stemmingen die de stukken van Tsjechow kenmerken. Het is zelfs verstoken van het pathos dat Ostrowski's *Het Woud* beheerst. Dit *Dagboek* is primitief, droog, scherp als een militaire mars.

Guus Oster speelde Glumow en hoewel hij, zelfs in Scharoffs handen, niet die magnetische schavuit is geworden die men zich had voorgesteld, wist hij de illusie van een vlotte, slimme, gladde charmeur voortreffelijk te wekken. Groter van allure waren de ingebeelde dwazen die zijn slachtoffers worden. In de eerste plaats: John Gobau, die van de pedante kwast Mamajew een groteske kruising tussen een haan een en ezel had gemaakt, parmantig en oliedom. Verder: Paul Huf, die ik zelden zo goed zag als in de gedaante van de oerconservatieve, oerachterlijke, maar boerenslimme generaal Krutizki. Ten slotte: Hans Kaart, onweerstaanbaar gek als de opgeblazen liberale rechter Gorodulin die zo innig tevreden is met zijn eigen humoristische en amoureuze stoutigheden.

Ook de dames die de deugniet om de vinger windt hadden goede vertolkingen gevonden. Zijn moeder die zijn medeplichtige is werd door Mien Duymaer van Twist zeer doeltreffend als zijn vleierige en gluiperige projectie uitgebeeld. Mimi Boesnach speelde de kokette op Glumow verliefde tante even over-

tuigend in het oplepelen van zijn honig als in het uitspugen ervan na zijn démasqué. Jacqueline Royaards-Sandberg was een indrukwekkende verschijning als de bigotte weduwe Turussina en Clara Vischer maakte van de waarzegster Manjefa, die een stinkende oplichtster is, een bizarre griezel die het midden hield tussen de hertogin uit Alice in Wonderland en een prentje opgediept uit de diepste Russische folklore.

De rijke erfdochter die net aan Glumows neus voorbijgaat kwam tot leven in de bekoorlijke gedaante van Kitty Janssen en Maxim Hamel speelde met verve de huzarenofficier die geen deugden heeft en daarvoor met haar liefde wordt beloond. Philippe la Chapelle was een verlopen, de chantage beoefenende schrijver, Ina van Faassen en Hedda van der Linde twee heksachtige klaploopsters en van de bedienden viel Pierre Myin op als een zwevend wit spookje dat in het laatste bedrijf aan een onnoemelijke verkoudheid leed.

De voorstelling die door Friso Wiegersma smaakvol was aangekleed was tot in details geboetseerd en met vondsten doorspekt. Dat dit stuk een regie die met finesses werkt nodig heeft, lijkt mij onbetwistbaar. Maar deze opvoering gaf soms het gevoel van een ook het tempo belemmerende overlading. De uitbundige stijl van toneelspelen ging sommige acteurs uitstekend af, maar maakte bij anderen wel eens een geforceerde indruk.

De regie van Scharoff heeft ongetwijfeld een briljante voorstelling opgeleverd. De spelers hebben er, zoals Hans Kaart in een toespraakje aan het slot releveerde, zeker veel van geleerd. Maar is het juist, dat zij een nabootsing van het Russische toneel met zijn legendarische beweeglijkheid en gesticulaties nastreven, in plaats van hun eigen, minder spectaculaire, maar voor hen natuurlijker en toch ook expressieve speelstijl?

(1953)

Ostrowski, *Het Onweer*

Ostrowski was een toneelschrijver met slavofiele sympathieën, maar tegelijkertijd stond hij niet geheel vijandig tegenover de radikale met het Westen sympathiserende nieuwlichters die zoveel invloed hebben gehad op het literaire leven van zijn tijd. Beide partijen vonden elkaar trouwens in een gezamenlijke afkeer van de kooplieden, parvenu's in de ogen van de verdedigers der traditie en bolwerken van konservatisme voor de radikalen.

De kooplieden zijn Ostrowski's bêtes noires. In *Het Onweer* komt men enkele onbarmhartig getekende karikaturen van deze stand tegen: dikgevreten, zelfingenomen machtswellustigen die in hun omgeving alles verwoesten wat in de ogen van de schrijver waarde heeft, liefde, redelijkheid, mildheid en begrip. Tegenover de dronkaard Diekoj en de bigotte weduwe Kabanowa heeft Ostrowski de dichter Koeligin gesteld als vertegenwoordiger van de radikale en humanitaire ideeën. En ofschoon deze Koeligin met zijn liefde voor de schoonheid en zijn gemeenschapsgevoel duidelijk de sympathie van de schrijver bezit, heeft hij hem toch ook zijn kritiek niet bespaard als hardnekkig gelovige in een materialistisch soort wetenschap, waarin het ‘perpetuum mobile’ ongekende zegeningen zal brengen. In zijn bij ons meermalen gespeelde stuk *Het Woud* vertoont Ostrowski datzelfde aardige trekje dat hij zijn positief gewaardeerde figuren (de komedianten) relativeert door óók hun belachelijke kanten te laten zien, een psychologische breedheid die hij ten opzichte van zijn zwarte schapen niet aan de dag legt.

Het onweer dat de gebeurtenissen symbolisch begeleidt is de rampzalige afloop van de liefdesgeschiedenis tussen Diekoj's afhankelijke neef en Kabanowa's geterroriseerde schoondochter. Het is een heel pathetische liefdesgeschiedenis: een kort en wanhopig zoeken naar vrijheid en geluk als ontsnapping uit een wereld van duisternis en liefdeloze dwang. De minnaar wordt weggezonden naar Siberië en Katerina verdrinkt zich in de Wolga.

Scharoff is er in geslaagd de atmosferische verglijdingen en

kontrasten in de vijf bedrijven (zes taferelen) van dit stuk met een hallucinerende scherpte op te roepen. Met behulp van geperfectioneerde, hoog-romantische opera-decors, (ontworpen door Lucas Wensing), die zowel door hun eigen sfeer als door hun verouderde stijl iets aandoenlijks hadden (en in dat aandoenlijke ook welsprekend waren) en met behulp van een heel arsenaal van stiltes, vertragingen, gezang op de achtergrond, heeft hij de zomerse natuur in het kleine stadje aan de Wolga, de avondstemming in het bloeiende park en de nachtelijke verbijstering rondom de zelfmoord van Katerina, kortom de hele romantische ambiance van het drama met een zowel scherp als fijn gevoel op het toneel gezet.

Ik twijfel er echter aan of dit stuk van Ostrowski zoveel minutieuze toewijding waard is. Aan de ene kant zeker wel. Het is vol met satire en romantiek. Maar aan de andere kant zijn wij verwend door een fijnzinnig detaillist als Tsjechow. Terwijl dit soort regie bij Tsjechow allerlei subtiliteiten te voorschijn brengt, wordt hier een eenvoudig en grof dramatisch weefsel onder een vergrootglas bekeken waardoor het gebrek aan verfijning onnodig wordt geaccentueerd.

Toch lijkt het mij denkbaar dat de methode-Scharoff lonend geweest zou zijn als het spelersmateriaal in zijn geheel op het niveau zou hebben gestaan van de regie. In de veeleisende spelopvatting van deze regisseur kwam duidelijk tot uiting dat Rotterdams Toneel met zijn handjevol eerste plans acteurs en zijn grote tros van de derde rang onevenwichtig is samengesteld. Het gezelschap is niet in staat een voorstelling van dit kaliber behoorlijk te bezetten.

De talenten van Wim Grelinger immers zijn totaal ontoereikend voor de belangrijke rol van de radikaal-denkende dichter Koeligin. Ton Lensink als Katerina's minnaar heeft bepaald niet de persoonlijkheid waarvan het aannemelijk is dat zij tragedies ontketent en zelfs Eric van Ingen komt met al zijn blijspelervaring niet toe aan de tragische rol van Katerina's sullige echtgenoot.

Daarbij komt dat Caro van Eyck die ongetwijfeld het soor-

telijk gewicht heeft voor de rol van Katerina in haar interpretatie niet steeds overtuigend was. Ik had de indruk dat haar opvatting was blijven steken in een onopgelost conflict tussen een romantische stijl met het grote pathetische gebaar en een modernere, sobere manier die haar persoonlijk meer ligt. Zo waren er aangrijpende en holle passages. Soms had haar stem de neiging weg te zakken in een monotone dreun en in te lage registers. Er waren momenten waarop zij diep ontroerde, er waren momenten waarop zij niet overtuigde en er waren momenten waarop ik haar niet verstond.

Prachtige typeringen zag men van John Gobau als de opgeblazen koopman Diekoj en van Magda Janssens als de tirannieke weduwe Kabanowa. Ton van Duinhoven verraste door zijn zwierige vertolking van een muzikale en amoureuze jongeman die bovendien over een behoorlijke zangstem bleek te beschikken. Ann Hasekamp was een temperamentvol meisje, Clara Vischer een opvallend pittoreske bedelares en Sara Heyblom een halve gare oude dame.

Als geheel was deze lange voorstelling zowel verrukkelijk omdat men kon zien wat zij had kunnen zijn, als ook onbevredigend door wat zij was.

(1954)

Ibsen, *Peer Gynt*

Peer Gynt is een dramatisch gedicht, geen ‘drama’. Het mist de hechte bouw van Ibsens latere stukken. Men zou het een nationaal epos kunnen noemen, waarin folkloristische motieven verwerkt zijn, met dit voorbehoud, dat het geen verheerlijking is van wat de schrijver als ‘typisch Noors’ beschouwde, maar juist een kritiek daarop. De term ‘hekeling’ lijkt mij in dit verband minder op zijn plaats, omdat Ibsen nooit voldoende humor heeft gehad om als satiricus te mogen gelden. Maar Peer Gynt is in sterke mate wat ook de latere maatschappelijke stukken van Ibsen zijn: polemisch. De schrijver polemiseert tegen zijn land-

genoten door hen er op te wijzen hoe halfhartig, hoe weinig principieel en consequent, hoe weinig genereus zij zijn. Peer Gynt is de belichaming van deze ondeugden: de belichaming van Ibsens eigen grieven kan men ook zeggen. Dit polemische epos zou voor Noorwegen moeilijk aanvaardbaar geweest zijn, als de schrijver zijn hoofdpersoon niet tevens voorzien had van zijn eigen fantasie en dichterlijkheid, die weliswaar door Peers dorpsgenoten niet verdragen wordt als zij de vorm aanneemt van opschepperij, maar die tegelijkertijd van hem een held maakt met wie men bereid is zich te vereenzelvigen. ‘Goed’, zou men zich kunnen voorstellen dat de Noren zeggen, ‘wij zijn laf en halfhartig en wij liegen veel zonder iets te doen, maar onze leugens zijn subliem’.

Ibsen is in dit stuk dan ook op zijn best als hij zijn held laat fantaseren over zijn heldendaden, dromen over de Trollenkoning en het Trollenrijk of op het sterfbed van zijn moeder Aase alle treurigheid verdrijven door haar mee te nemen op een denkbeeldige, opwindende sledetocht naar de hemelpoort. Hier is de schrijver ook inderdaad de vertolker van het vertellersgenie van zijn volk. Men kan er zich de atmosfeer bij denken van de lange avonden en de barre, onsentimentele sagen van het Noorden. Moeilijker is het de schrijver te volgen in de verdere omzwervingen van Peer. De scènes in Marokko en Egypte zijn zwak. Met zijn vertegenwoordigers van verschillende nationaliteiten, met zijn gekkenhuis in Caïro is Ibsen aan het polemiseren tegen de actualiteiten van 1867 op een toen waarschijnlijk ook al niet zo doeltreffende manier die ons nu in elk geval niet meer aanspreekt.

En dan is er natuurlijk het aandoenlijke geval van Solvejg, dat velen nog wel erg mooi zullen vinden. Persoonlijk moet ik mij hier excuseren, want nee, dat brave meisje dat door Peer verlaten is en haar hele leven in een berghutje trouw op hem zit te wachten, is mij al te romantisch. Het is inderdaad een bekende gewoonte van pasgehuwde mannen om even een brief te gaan posten en dan vijftig jaar weg te blijven. Maar de Solvejgs wachten niet meer zo lang, mede door toedoen van Ibsen zelf die (later) de vrouw zoveel zelfstandigheid heeft voorgeschre-

ven. Daarom lijken mij de romantische gedeelten van Peer Gynt verouderd (afgezien van de muziek: in haar lied blijft Solvejg natuurlijk altijd een liefje) evenals de polemische strekking van het geheel.

Niet ten onrechte heeft Theater ten volle partij willen trekken van de populariteit van de muziek. Bekortingen waren noodzakelijk om een tijdsduur van vier uur althans niet te overschrijden, maar men heeft de voorkeur gegeven aan het schrappen van tekst om b.v. een voor de handeling overbodige inlas als Anitra's dans ter wille van de muziek (en de dans) te kunnen behouden. Een grotere concentratie op de handeling zou immers toch geen overtuigend drama hebben opgeleverd.

De regisseurshand van Van Dalsum was dan ook niet zozeer in de vormgeving van het nogal vormloze geheel terug te vinden als wel in een aantal afzonderlijke scènes, zoals b.v. in de uitstekend geslaagde bruiloftsscène met het pakkende slot van de zich als het ware elektrisch voortplantende ontdekking door de bruiloftsgasten van het feit dat de bruid geschaakt is door Peer Gynt.

Moeilijk te beoordelen is de vertaling van Gerard den Brabander die soms vindingrijk en slagvaardig klonk, maar die in het algemeen al te gemakkelijk rijmde. Het lijkt mij onwaarschijnlijk dat de metrische banaliteit en het zeer persoonlijk inzicht van deze dichter in de gevoelswaarde van woorden en uitdrukkingen zou kunnen overeenkomen met het Noorse origineel. In ieder geval is het voor een acteur vrijwel onmogelijk om na Aase's dood enige ontroering te leggen in de mededeling ‘moederlief is heen!’ en later verbijstering uit te drukken bij zijn ontmoeting met de Sphinx met ‘asjemenou!’

Ondanks deze handicap heeft Robert de Vries een opmerkelijke prestatie geleverd met zijn vertolking van Peer Gynt. Hij heeft er geen homogeen karakter van gemaakt, wat, geloof ik, ook onmogelijk is. Maar hij heeft de dichterlijke bravoure-figuur vooral in de jonge, romantische aspecten van de rol uitstekend geprojecteerd. Hetty Beck was moeder Aase op haar kernachtige en ook bewogen manier. De Solvejg van Marijke

Bakker had het zuivere en onschuldige dat hier vereist wordt. Van Jo Sternheim zag men een indrukwekkende Trollenkoning en van Anny de Lange een temperamentvolle ‘Groene Juffer’. Bernhard Droog trof door zijn scherpe typeringen als smid en als Duits zakemnan en Jacques Snoek speelde vooral de Knopengieter (de Dood) met een sinistere allure.

De soepel in het geheel passende choreografie was van Do van Dalsum. De moderne, fantasierijke decors van Wim Strijbosch waren in het algemeen bijzonder geslaagd en de kostuums van Wim Crouwel sloten zich daar goed bij aan. Een belangrijke bijdrage tot de sfeer van de zeer suggestieve Trollenscène leverden de groteske maskers van Kees Keus.

(1954)

Ibsen, *Een Poppenhuis*

Zodra er sprake is van de maatschappelijke probleemstukken van Ibsen, verneemt men van alle kanten het oordeel: verouderd, uit de tijd, door en door ‘vieux jeu’, goed voor het museum. De voorstelling die de Haagse Comedie heeft gegeven van *Een Poppenhuis* (onder regie van Cees Laseur) bood een goede gelegenheid om de juistheid van deze mening te toetsen. Nu is dit stuk natuurlijk in zoverre verouderd dat de schokkende werking die het hierin behandelde thema van de vrouwenemancipatie indertijd heeft uitgeoefend tegenwoordig achterwege blijft. Wij leven niet meer in 1879, toen *Een Poppenhuis* werd geschreven. En wij leven ook niet meer in het begin van de 20ste eeuw, toen het recht van de vrouw op een zelfstandig leven en op een eigen verantwoordelijkheid, dat de these van dit stuk lijkt te zijn, in brede kring was doorgedrongen als een nieuw en heftig bediscussieerd denkbeeld.

Een Poppenhuis is dus verouderd in zoverre het niet meer nieuw is. Maar het probleem van de vrouwenemancipatie is op zichzelf helemaal nog niet ‘uit de tijd’. En gesteld dat dit stuk van Ibsen niets anders is dan de dramatische projectie van een tijdspro-

bleem, dan kan men het nog niet als verouderd beschouwen. Door de verschuiving die de positie van de vrouw in de laatste driekwart eeuw heeft ondergaan is haar balanceren tussen zelfstandigheid en afhankelijkheid dat hier aan de orde is juist een permanente moeilijkheid geworden in het moderne bewustzijn. Het is dan ook allerminst zo, dat de oplossing die Nora in 1879 koos, nl. het verlaten van man en kinderen om van ongeëmancipeerd kind-vrouwtje tot 'mens' te kunnen groeien, ons nu plausibeler in de oren klinkt dan toen.

Deze ontknoping is niet 'actueel' omdat zij het nooit is geweest. Men kan die daad van zelfbevrijding waar Ibsen zijn stuk duidelijk naar toe geschreven heeft slechts beoordelen, als men afziet van het element 'tijdsprobleem' en vooral let op de psychologische geloofwaardigheid. Nora is dan niet alleen het prototype van het victoriaanse, ingesnoerde vrouwtje dat niet tot menselijke ontplooiing is gekomen, omdat de vrouwen in die tijd uit de hoede van de vaders in die van de echtgenoten overgingen, maar tevens een zéér bepaald individu. Ibsen individualiseert haar met wat men zou kunnen samenvatten als een 'artistiek temperament'. Zij heeft de zorgeloze gulle natuur van haar vader, maar onder de oppervlakte van 'show', van kunstjes die zij uitvoert om haar man te behagen (en te misleiden) heeft zij de nobele vasthoudendheid, waarmee zij in het geheim de voor zijn gezondheid noodzakelijke reis naar Italië financiert. Zij komt in botsing niet met bepaalde maatschappelijke wetten, maar met iedere orde, doordat zij haar opvatting van menselijkheid daarboven stelt. De ongebreidelde wildheid waarmee zij uit haar theater breekt, dat een poppentheater is, wordt gesymboliseerd in de tarantella die zij danst op het gekostumeerde bal.

Houdt men deze ondergrondse voorbereiding in het oog, dan is haar metamorfose van kindvrouwtje tot zelfstandige vrouw die het veilige nest verlaat niet onaannemelijk. En het is dan, geloof ik, ook eerder in overeenstemming met Ibsens bedoeling om dit slot niet zozeer te zien als een oplossing van het probleem dan wel als een illustratie ervan.

Heleen Pimentels Nora was in tal van facetten bewonderens-

waardig. Het vrolijke kinderlijk-egocentrische van het begin vormde een mooi kontrast met het doelbewuste en standvastige van het slot en ook de grotendeels zwijgende scène waarin Nora haar grote ontgoocheling over haar man beleeft gaf deze actrice met een sterke suggestiviteit. Wat niet voldoende tot uiting kwam, was die innerlijke wildheid die alle maatschappelijke banden verbreekt, die tot de motivering van haar persoonlijke bevrijding behoort. Ook het symbool hiervan, de tarantella, was te zwak aangeduid.

Haar echtgenoot, de despotische, maar kleinhartige Torvald Helmer werd voortreffelijk uitgebeeld door Gijsbert Tersteeg. Ibsen heeft deze oppervlakkig-brave, zelfingenomen figuur, die niet eens een echte huichelaar is, met een scherp en subtiel venijn getekend en Gijsbert Tersteeg heeft hem zó, in al zijn antipathieke bonhomie, gespeeld.

Een indrukwekkende typering gaf Cees Laseur van de sombere en fascinerende dokter Rank, die als een symbool van erfelijke belasting en dood door dit stuk waart en die er eigenlijk de raisonneur van zou moeten zijn. Hij blijft echter onbekend met de actie van het stuk, omdat hij op een ongelegen moment zijn geheime liefde voor Nora aan haar openbaart. Er zit een sombere humor in deze Nietzscheaans denkende figuur (zonder invloed van Nietzsche overigens) en Laseur gaf hem het mysterieuze tintje dat hij nodig heeft.

Mevrouw Linde en Nils Krogstad, het tweede paar van het stuk, dat er een belangrijke functie in heeft als kontrast met het echtpaar Helmer en bij de ontwikkeling van de intrige, werden ietwat konventioneel als de lieve vrouw en de boosaardige man gespeeld door Enny Meunier en Jan van der Linden. Maar deze figuren zijn door de schrijver dan ook te globaal en zelfs met willekeur behandeld.

Het decor van Friso Wiegersma had ten volle de met bric-à-brac overladen stoffigheid van ± 1870 en zijn kostuums vertoonden al de charme van die tijd.

Ondanks de sfeer van dufheid en somberheid die bij Ibsen hoort, was dit een interessante en voortdurend boeiende voor-

stelling. Tussen de gemiddelde productie van de dag heeft deze schrijver, met zoveel zorg en smaak geïnterpreteerd als hier gebeurde, nog steeds de proporties van een reus.

(1955)

Ibsen, *Spoken*

Henrik Ibsen, de vader van het moderne toneel, is op 23 mei 1906 gestorven en overal in de wereld heeft men hem in het afgelopen seizoen herdacht. Het Nederlandse toneel, dat Shaw in dit eeuwjaar van zijn geboorte notaal negeert, komt nu, laat en aarzelend, met zijn eerbetuiging aan Ibsen aandragen. Als eerste dit jaar heeft de Haagse Comedie een voorstelling gegeven van een van zijn drama's, nl. van het ook hier te lande vaak gespeelde *Spoken.* Een teleurstellende voorstelling, zo halfslachtig van vormgeving en onbezield van regie-opvatting, dat men de in het programma uitgedrukte twijfel aan de wenselijkheid van een Ibsen-herdenking met volle lepels eraf kon scheppen.

Wat een wonderlijke gedachtengang trouwens voor kunstenaars: heeft een herdenking wel zin, vraagt de schrijver van de toelichting in het programma, als de jongeren van Ibsen niets anders meer weten dan dat hij bakkebaarden had? Het hangt immers alleen van u af, heren toneeldirecteuren en regisseurs of de ‘jongeren’ iets meer van Ibsen te weten komen of niet. Van uw overtuiging dat hij ondanks het verouderen van bepaalde kanten van zijn werk levend en waardevol is gebleven. Van uw persoonlijk contact met dat werk, hetgeen iets heel anders is dan de toneeltraditie dat er hier een of meer dankbare rollen te vergeven zijn. Van uw vermogen ten slotte om die overtuiging en dat contact over te drangen op het publiek, jongeren inbegrepen, dat heus wel gevoelig is voor een gevestigde reputatie als zijn werk met bezieling en artistiek begrip wordt gepresenteerd. Maar als u het zelf niet weet, als er alleen maar twijfel heerst aan uw kant van het voetlicht, dan wordt zo'n Ibsen-voorstelling inderdaad iets plichtmatigs, opgelegd door de rekenkunst van de

in tweeën gedeelde eeuw en dan komt deze verlate herdenking zelfs nog te vroeg.

Spoken. Men weet dat Ibsen met dit uit 1881 stammende drama o.m. een antwoord bedoelde te geven aan die critici die in *Een Poppenhuis* een ongeoorloofde aanval op het huwelijk zagen. Mevrouw Alving, de hoofdfiguur van *Spoken*, verlaat evenals Nora uit het vroegere stuk haar onwaardige man, maar de strenge dominee Manders bij wie zij een toevlucht zoekt stuurt haar terug. Ibsen laat nu zien wat de gevolgen zijn van haar gehoorzaamheid aan haar conventionele plicht. Zij doet haar zoontje Oswald het huis uit om hem de demoraliserende nabijheid van zijn vader te besparen. Zij verbergt haar mans verhouding met de dienstbode door voor haar een man te kopen en het kind zelf op te voeden, ook als dienstbode. En als de uitspattingen van kamerheer Alving hem ten grave hebben gesleept, probeert zij een mooie reputatie voor hem op te bouwen door de stichting van een naar hem te noemen weeshuis. Oswald, die kunstschilder is geworden en die na een langdurig verblijf buitenslands thuiskomt, mag niets weten en niets erven van zijn vader.

Ibsens stelling nu is dat het verleden zich niet laat uitwissen. Niemand heeft kunnen beletten dat Oswald de behoefte aan levensvreugde van zijn vader had geërfd. En als hij Regine kust, de dochter van het door zijn vader verleide meisje, lijkt het mevrouw Alving alsof het verleden is teruggekeerd. Het is niet alleen haar gestorven man die zó komt spoken, maar zij wordt, ondanks haar verlichte denkbeelden, door een slagorde van ingewortelde conventies en onwaarachtigheid omsingeld, die haar bij iedere poging tot uitbraak de pas afsnijden.

De eigenlijke actie van het stuk is deze vertwijfelde strijd van mevrouw Alving tegen de spoken. Om haar zoon te redden die aan een erfelijke ziekte lijdt waardoor zijn verstand wordt bedreigd, is zij bereid alles op te geven: niet alleen vooroordelen, maar ook een normale afkeer van immorele verhoudingen en daden, maar het is alles vergeefs. De spoken zijn haar telkens voor. Het weeshuis brandt nog vóór de opening af en het reste-

rende geld zal worden gebruikt voor een bedenkelijke onderneming van de schavuit Engstrand, meer in overeenstemming trouwens met de ware aard van de heer Alving. Zijn weduwe moet erkennen dat zij een huwelijk uit berekening had gedaan en daarna een domper op de vrolijkheid van haar man gezet. Zij voelt zich daarom mede schuldig aan zijn bandeloos leven en de gevolgen daarvan. Verlaten, bedrogen en gehaat blijft zij alleen achter met haar krankzinnig geworden zoon, niet in staat er iets aan te veranderen.

Een gruwelijk stuk, maar ook één van de weinige echte tragedies van de 19de eeuw. Natuurlijk is het een en ander in dit gegeven verouderd. Huwelijksmoraal en realiteit liggen niet meer zo ver uit elkaar als in 1881. Het thema van erfelijke syfilis is niet meer zo schokkend, zo taboe en, sinds de ontdekking van de penicilline, ook niet meer zo actueel als toen. Maar het probleem van de erfelijke ziekte is de wereld niet uit, evenmin als de incest en de euthanasie die Ibsen hier eveneens aan de orde stelt. Veel sterker verouderd zijn toon en levenstempo van dit geschiedenis geworden victoriaanse milieu in het zéér provinciale Noorwegen van die tijd.

Men kan dit drama voor mijn gevoel daarom alleen als tragedie beleven binnen die sfeer van burgerlijke zelfvoldane huiskamers, overvol met de gordijnen, de schilderijen en de bric-à-brac van die periode. De geldigheid van de details en de toonaard voor de wereld van toen krijgt een analoge toepasselijkheid voor de wereld van ons. Het lukt echter niet, wat regisseur Joris Diels getracht heeft te doen met de door Joop Kropff ontworpen decors en kostuums, om een algemeen air van tijdeloosheid te geven aan een zozeer door de tijd bepaalde inhoud. Het is een misvatting dat men het verouderen tegengaat door te abstraheren en te symboliseren. Men roept het op die manier juist op.

Fie Carelsen had als mevrouw Alving te sterk de nadruk gelegd op het moederlijke van deze figuur. Leed en conflicten van haar eigen bevrijding leken te veel een voorbije zaak. Haar enige emotionele aandeel aan het drama schenen haar bezorgdheid en haar verdriet over haar zoon te zijn. Van haar strijd tegen de

spoken, die niet in het verleden ligt, maar die de inhoud van het stuk is, was weinig te merken. Een gespannen en gecompliceerde verhouding tot dominee Manders, op wie zij verliefd is geweest en wiens aandeel in de schuld zij hem hier voor de voeten gooit, ontbrak totaal. Zolang er niets te wenen viel, bleef Fie Carelsen de gezellige beredderende Fie Carelsen die men van de blijspelen kent.

Ook Luc Lutz speelde een heel andere figuur dan de Oswald van Ibsen. Het is een verschrikkelijk moeilijke rol. Maar in plaats van een grote wanhoop, in plaats van de suggestie van ondraaglijk leed zag men de drift en het gejengel van een verwend kind dat zijn zin niet krijgt. Henk van Buuren maakte van Jacob Engstrand het al te gebruikelijke diakenhuismannetje. Myra Ward was er als Regine niet in geslaagd dat symbool van gezondheid en zinnelijkheid te lijken dat Ibsen bedoeld heeft en dat Oswald in haar ziet. Max Croiset was de enige die als dominee Manders een personage had gecreëerd in welks zelfstandig leven men kon geloven. Alleen was het weer moeilijk in hem de man te zien aan wie Helene Alving eens haar hart had verloren. Ik vraag mij ook af of deze brave en bekrompen figuur niet aanvaardbaarder zou worden in zijn relaties tot de anderen als hij minder zalvend gesproken zou hebben, minder de opgelegde karikaturale dominee was geweest.

Dat er een relatie mevrouw Alving - dominee Manders was geweest en, in hun ouderdom, nog bestond, een relatie van gevoelsspanning, was in ieder geval aan niets te bespeuren. Zij leken mensen die elkaar nog nooit hadden ontmoet en elkaar ook nooit zouden ontmoeten. Dat was dan misschien dat tijdeloze dat de regisseur in zijn vormgeving had bereikt: dat de personages ieder in een eigen wereld leefden, de decors en kostuums ook in een aparte wereld en dat geen van deze de wereld van Ibsen was.

(1956)

Ibsen, *De Wilde Eend*

Het bewonderenswaardige van *De Wilde Eend* is dat de symboliek die in deze tragedie gelijke tred houdt met de psychologie niet een interpretatie-mogelijkheid is op een eigen niveau, maar deel heeft aan de actie zelf. Ibsen laat immers de symbolische betekenis van zijn 'wilde eend' doordringen tot het bewustzijn van zijn personages.

Aan het begin van de geschiedenis staat, zoals vaker voorkomt bij Ibsen, de figuur van een barbaarse aartsvader, die schuldig is aan alle ellende. Het leven van de mijneigenaar Haakon Werle ziet er uit, zegt zijn zoon Gregers, als een slagveld, bezaaid met lijken. Tot zijn slachtoffers behoort zijn vroegere compagnon luitenant Ekdal, die in de gevangenis is terechtgekomen en sindsdien aan lager wal is geraakt. Diens zoon Hjalmar Ekdal is gevlucht voor de realiteit in een bestaan van zelfbegoocheling. Hij is een fraseur, een komediant, die dupe is van zijn eigen gebaren. De oude Werle heeft een van zijn vroegere maîtresses aan deze Hjalmar uitgehuwelijkt, toen de familie Ekdal aan zijn genade was overgeleverd. De 14-jarige Hedvig, die Hjalmar voor zijn dochter houdt, is waarschijnlijk - het wordt gesuggereerd, maar niet met zekerheid gesteld - het kind van deze Werle. Diens eigen zoon Gregers is weer op een andere manier zijn slachtoffer: in hem ontwaakt het berouw over de daden van zijn vader. Hij ziet het als zijn taak om het onrecht dat zijn vader heeft begaan zoveel mogelijk op te heffen. Zijn vader is de Schuld. Hij is het Geweten. Men zou kunnen denken aan een verhouding als die van de oude Rockefeller die over lijken ging en zijn zoon die beroepsfilantroop werd om iets van die schuld te delgen. Gregers Werle ziet zijn filantropische plicht echter op een bijzondere manier. Hjalmar Ekdal is door toedoen van zijn vader in de leugen gevallen. Gregers wil hem nu terugbrengen naar de waarheid.

De beide oude heren, Werle en Ekdal, zijn jagers, vertegenwoordigers van een oorspronkelijke, ongerepte wildheid. Zoals blindheid het antwoord was op de schuld van Oidipus, zo is ook

Werle, beladen met schuld, slecht gaan zien. Daarom heeft hij een wilde eend waarop hij schoot slechts kunnen verwonden. De eend is door een jachthond van de zeebodem omhoog gebracht en in handen gevallen van de oude Ekdal, die hem op zijn zolder samen met kippen, duiven en konijnen in leven houdt. Dat is de schijnwereld waarin deze jager leeft en ook werkelijk met een pistool op jacht gaat. De wilde eend symboliseert het ontluisterde leven van alle Ekdals zoals het door Werle's schuld is geworden: vleugellam en ook nog in de poot beschadigd door de jachthond die hem uit het moeras haalde. Hjalmar is fotograaf d.w.z. een schijn-kunstenaar, wiens coulissenwereld onmiddellijk aansluit bij het zolder-jachtgebied van zijn vader. De wilde eend is nog het meest van Hedvig, die van haar - misschien onechte - vader en grootvader houdt en daarom gelooft in al hun illusies. Ook zij wordt blind: erfenis van de oude Werle. In haar geval is het niet de schuld, maar de liefde die blind maakt. Grootvader Ekdal leeft met de schijn van een pruik en van een uniform dat hij niet openlijk mag dragen, de ouders Ekdal zijn bezig met het retoucheren van foto's. Hjalmar leeft in de illusie van een uitvinding waaraan hij bezig is.

Dit alles is symbool voor hun bestaan van leugens waaraan zij zich vastklampen. De waarheidsapostel Gregers Werle die dit alles komt ontmaskeren en die men als de spotvariant van een Ibsen-aanhanger kan zien of ook als een parodie op de waarheidsprediking van de schrijver zelf, praat en denkt in symbolen. Hij zou het liefst een hond willen zijn, zegt hij, die de aangeschoten vogels uit het moeras omhoog brengt. Op het jeugdige gemoed van Hedvig heeft deze symbolische Ibsenpraat een beslissende invloed. ‘Ik geloof dat hij aldoor iets anders bedoelde’, zegt zij over Gregers, ‘en niet wat hij zei’. Als Hjalmar Ekdal het vermoeden krijgt dat Hedvig zijn dochter niet is, stoot hij haar theatraal van zich af, omdat hij aan zijn ontreddering uiting wil geven in een dramatisch gebaar. Gregers adviseert dan aan het ongelukkige kind de wilde eend dood te schieten om Hjalmar door dit offer te tonen dat zij toch van hem houdt. Maar omdat zij de wilde eend als een symbool van zichzelf is gaan zien,

schiet zij zichzelf dood. Hier wordt dus de hele symboliek in de handeling geschoven en causaal met de tragische climax verknoopt.

In Hedvigs offer lijkt de schuld een ogenblik gedelgd, maar in de mond van dokter Relling, de tegenspeler van de waarheidsapostel, legt Ibsen de moraal die hem in dit stuk beheerst: dat Hjalmar Ekdal zijn echte verdriet al heel gauw weer zal omvormen tot komedie en declamatie of m.a.w. dat kleine, zwakke mensen niet gebaat zijn met de waarheid. Het is een 'Umwertung aller Werten' die Ibsen tevoren had gehuldigd. Zijn eigen pleiten voor waarheid en een eerlijke basis in het huwelijk, zoals hij in *Een Poppenhuis* en *Spoken* had ondernomen, wordt in dit stuk ontkracht. Er is daardoor een windstilte in de overtuigingen ontstaan, waarin een echt tragisch klimaat beter dan elders mogelijk werd.

Het slot van *De Wilde Eend*, waarin Hjalmar het lijk van Hedvig wegdraagt, doet in aangrijpendheid niet onder voor de scène uit *King Lear* waar de oude koning de gestorven Cordelia in zijn armen torst.

Rotterdams Toneel heeft dit stuk onder regie van Bob de Lange met piëteit en veel aandacht voor details gespeeld. Ton Lutz was bewonderenswaardig als Hjalmar Ekdal, een grandioze rol, geheel opgebouwd uit de gestes van de charlatanerie. Ik geloof overigens dat de rol nog sterker zou werken, als het ridicule ervan iets gedempter was gehouden en hij meer geloof had getoond in zijn eigen gestes en frases. Zo was ook Eric van Ingen als Gregers Werle m.i. iets te fanatiek en te absurd waardoor zijn invloed op Hjalmar en Hedvig niet geheel geloofwaardig werd.

Jan Teulings als de oude Ekdal had een paar mooie momenten, maar was als geheel een te stereotiep toneelmannetje. Lia Dorana speelde de placiede Gina Ekdal vaak ontroerend. Voor de jeugdige Hedvig bracht Thera Verheugen de vereiste prilheid en onstuimigheid mee. Wim van den Brink maakte de oude geweldenaar Werle een beetje te mat; Coba Kelling had niet de geest en de ondeugendheid die aan mevrouw Sörby wordt toe-

geschreven; Leo de Hartogh gaf dokter Relling de nodige poids.

Houdt men rekening met de beschikbare krachten, dan was de voorstelling als geheel verrassend goed: de draden die Ibsen langzaam weeft tot zijn schrikwekkend patroon zichtbaar wordt werden vast in de hand gehouden. De decors van Nicolaas Wijnberg waren mooi en exact.

(1956)

Ibsen, *Hedda Gabler*

Men kan zeggen dat Ibsen, die in zijn eigen tijd schokkend en verbijsterend heeft gewerkt en daarna langzamerhand begrepen en gewaardeerd werd, in onze tijd weer een vreemde is geworden voor het publiek, omdat zijn toneelstukken bijna nooit meer te zien zijn. Toch is hij behalve één van de grondleggers van het moderne toneel een schrijver die naast aan veroudering onderhevige elementen iets oorspronkelijks, iets eigens bezat dat de werking van de tijd weerstaat. Zijn romantische stukken als *Peer Gynt* doen het niet meer en in zijn maatschappelijk getinte werk ‘dateert’ juist dat maatschappelijke element het sterkst, evenals in zijn symbolistische drama's het symbolisme. Maar wat in stand blijft, ook in die stukken, is een met de dramatische structuur verbonden psychologie, een harde, onsentimentele kijk op menselijk leven en lot, uitgedrukt in de taal van het toneel.

Hedda Gabler nu is een stuk dat chronologisch tussen de sociale en symbolische drama's in staat en dat juist door zijn uitzonderlijkheid als overwegend psychologisch drama voor een deel de duurzame kwaliteiten van de schrijver vertoont. Dat betekent overigens niet dat het stuk begrepen kan worden zonder zijn in de tijd (± 1890) verankerde maatschappelijke motivering en evenmin dat het geen gebruik zou maken van de dramatische symbolen die tot Ibsens uitdrukkingsmiddel behoren.

Het thema van dit stuk is de gevangenschap van een jonge vrouw in de verveling. En die verveling is de manier waarop een

pretlievend, aristocratisch meisje reageert op de stijlloze, kleinburgerlijke samenleving van haar dagen. Hedda Gabler is de dochter van een generaal, die trouwt met een intellectueel van zeer bescheiden allure. Haar maatstaven zijn luxe, schittering, feesten, muziek, paardrijden, moed en riddereer. Tegen die achtergrond, die half werkelijkheid is geweest, half opgebouwd uit meisjesdromen, is het getrouwde bestaan aan de zijde van een volstrekt fantasieloze, feitjes-verzamelende historicus van een onverdraaglijke grauwheid. Zij is in opstand tegen deze gevangenschap zonder de moed te hebben tot een werkelijke ontsnapping. Zij is wat men tegenwoordig noemt een gefrustreerde vrouw en daardoor wordt zij boosaardig en vernielzuchtig ten opzichte van haar omgeving.

Er is een andere geleerde in haar leven geweest, Eilert Lovborg genaamd, een man van groter talent dan George Tesman met wie zij getrouwd is. De geniale en daarom aantrekkelijke Lovborg was namelijk tevens een afschrikwekkende alcoholicus en dus ongeschikt als echtgenoot. Maar als deze Lovborg door de hulp en de inspiratie van een andere vrouw van zijn drankzucht is genezen, waardoor hij in staat was een boek van wereldbetekenis te schrijven, neemt zij wraak op dit geluk en dit succes door de man via de drank de dood in te drijven en het manuscript van zijn boek, het ‘kind’ van hem en de andere vrouw, te verbranden. Geïsoleerd tegenover de actieve piëteit van de anderen maakt zij zelf een eind aan haar leven.

Hedda Gabler is dus het drama van een vrouw die zich verveelt, omdat zij in een verkeerde tijd en in een verkeerde klasse gevallen is. Het belangrijkste symbool dat Ibsen hier hanteert is het wapen dat zij tegen die verveling gebruikt, nl. de pistolen die zij van haar vader, de generaal, heeft geërfd. Zij speelt met die pistolen en zij gebruikt ze voor de laatste ‘moedige’ acties die zij uitlokt en verricht.

In dit drama dat als geheel een sombere kleur heeft worden personen en situaties ten dele met ironie bekeken. Anderzijds is er ook een serieusheid in ten opzichte van mensen die wij tegenwoordig moeilijk nog zonder glimlach kunnen zien. De geniale

maar drankzuchtige schrijver bijvoorbeeld, die zo onweerstaanbaar is voor de moeder-instincten van allerlei cultureel ontvlamde dames en vooral die dames zelf, liefst te denken met zware haarwrong die de hoofdjes enigszins naar achteren trekt, zijn niet goed zichtbaar meer met Ibsens idealistische ernst. En zo is er meer.

Als geheel is het stuk, dat een compacte structuur heeft en dus boordevol is met finesses en bedoelingen, een tot in alle details verzorgde en afgewogen voorstelling, zoals onze Engelse gasten ervan gegeven hebben, ten volle waard. Peggy Ashcroft was een boeiende Hedda Gabler, van een heftig-kwijnende en een griezelig-koude hysterie, vol snerpende trots en met gladde, glijdende bewegingen. Een prachtig kontrast met haar vormde George Devine als haar goedaardige, sullige echtgenoot, een slordige, wereldvreemde geleerde zoals men ze op alle bibliotheken aan het werk kan zien. Ook de andere spelers - Rachel Kempson als de ‘positieve’, liefhebbende vrouw, Michael MacLiammoir als een ietwat louche advocaat, Michael Warre als de geniale losbol en Dorothy Dewhurst als een aandoenlijke tante - gaven uitstekend spel te zien in deze door Peter Ashmore met veel begrip en smaak geregisseerde voorstelling.

(1955)

Strindberg, *De Vader*

Ibsen is een omslachtige, met talrijke toetsen en tinten werkende dramaturg vergeleken bij de Strindberg die *De Vader* schreef. In deze tragedie is alles teruggebracht tot enkele essentiële fijnen. Wij krijgen hier niet het uitvoerige familie-portret met een ver in het verleden reikend perspectief, zoals Ibsen herhaaldelijk vervaardigd heeft, maar alleen het dramatisch werkzame. Het exposé is als het ware in het conflict verpakt en verder bestaat het stuk uitsluitend uit strijd, uit een wreed duel tussen een man en een vrouw tot en met de komplete vernietiging van de man.

Hoe beklemmend dit tot Strindbergs vroege periode behoren-

de treurspel ook is (het dateert uit 1887), een zuivere tragedie, waarin de schrijver een onpartijdige positie inneemt tegenover zijn protagonisten, kan men het stuk niet noemen. Strindberg heeft niet alleen de kracht van de man - de naamloze man die hier als ‘de ritmeester’ wordt aangeduid - ondermijnd door hem op te schepen met een steeds dreigende en ten slotte uitbrekende krankzinnigheid, maar hij heeft ook de kracht van de vrouw vergroot door haar in werkelijkheid het koele, wrede monster te laten zijn dat zij in de ogen van de waanzinnige kon lijken.

Daarom krijgt men onder de wurgende, tragische werking van het stuk door het onrustige gevoel dat er met getruqueerde dobbelstenen wordt gespeeld. Natuurlijk bestaan er ijskoude monsters, zoals deze Laura, die haar man de krankzinnigheid in drijft omdat zij de macht over haar kind en haar huis alleen wil bezitten. Maar zij zijn uitzonderlijk, spelingen van de natuur, interessant misschien, zoals al het menselijke, maar ongeschikt om het wezen van de man-vrouw-verhouding te illustreren, zoals Strindberg hier onmiskenbaar beoogt.

De oorsprong van de waanzin die de ritmeester in zijn greep krijgt is zijn twijfel aan zijn vaderschap. En hiermee verzoekt de schrijver ons een algemeen geldende waarheid te accepteren. De man kan nooit zeker zijn dat hij de vader is van het kind van zijn vrouw. Hij kan er wèl zeker van zijn dat de vrouw in het belang van het kind tot iedere leugen in staat is. Met deze uitgangspunten is de waanzin gegeven. De onzekerheid omtrent het vaderschap betekent ook onzekerheid omtrent het vaderlijk gezag ten aanzien van de opvoeding van het kind. Deze onzekerheid van de man als echtgenoot en vader brengt mee dat zijn wil is aangetast en de wil is volgens de toen geldende psychologische opvattingen de wortel van de persoonlijkheid.

Zelfs als men zover zou gaan om te aanvaarden dat de waanzin op deze manier in het vaderschap besloten ligt, dan is daarmee nog niet aangetoond dat monsterachtigheid een wezenlijk kenmerk is van de vrouw. Men beseft dan dat er een onzuiverheid moet zijn in het gezichtspunt van de schrijver. Hij geeft van de man een objectief, zij het met veel medelijden geobserveerd

beeld, maar van de vrouw een subjectief, door waan verwrongen beeld.

En men ziet in dat een omslachtiger auteur als Ibsen duidelijk gemaakt zou hebben dat de vrouw andere aspecten had dan de monsterachtige die de gederailleerde geest van de man voor haar totale wezen hield. Strindberg kon zijn tragedie, naar de vorm en het materiaal beoordeeld, zo zuiver en eenvoudig houden, omdat zijn inhoud, zijn behandeling van de personages, inconsequent en onzuiver is. Niet alleen bekijkt hij de vrouw van een ander standpunt dan de man, ook de gedachte die aan het stuk ten grondslag ligt nl. dat de man een misdeelde, verdrukte minderheid is in de schaduw van de vrouw, is zo excessief dat zij de tragedie slechts een geringe geldigheid kan geven. Strindberg legt zijn ritmeester zelfs een lange aan Shakespeare's Shylock ontleende tirade in de mond, waarin wordt betoogd dat de man (evenals bij Shakespeare de jood) toch een mens is met menselijke gevoelens en met evenveel recht om te wenen als een vrouw.

Ook al ziet men de ziekelijkheid en de onzuiverheid van deze tragedie, men kan de obsederende kracht ervan niet ontkennen. Bovendien is er in tal van details een raffinement te bespeuren van uitzonderlijke kwaliteit. Ik denk b.v. aan de vondst om de moeder van de monsterlijke Laura uitsluitend te laten bestaan als een krijsende stem achter de coulissen; ik denk aan de gruwelijke tederheid van Margret, de oude voedster van de ritmeester, op wie hij als op een soort van oermoeder terugvalt; ik denk aan de gruwelijke, maar adembenemende scène waarin deze Margret hem onder sussend geleuter een dwangbuis aantrekt, een onvervalste Grand-Guignol-scène, maar wel een meesterlijke.

Deze sterke, maar ook troebele tragedie heeft van de Haagse Comedie onder regie van Paul Steenbergen een geladen, een heel indrukwekkende voorstelling gekregen. Frans van der Lingen speelde de ritmeester met een zo vèrgaande inleving als men zelden op het toneel te zien krijgt. Van een ietwat uitgedroogde martiale en aristocratische figuur ontwikkelde deze ritmeester zich in een snel tempo tot een wanhopige die na een korte razer-

nij ineenschrompelt in zijn waanwereld en sterft. Van der Lingen speelde de rol met een werkelijk grootse tragische allure en met een eenvoud die alle conventionele tragiek als overbodig terzijde kon laten.

Naast hem was Anny de Lange heel goed als de koude, ijzersterke, schampere Laura. Ida Wasserman maakte van Margret, de oude voedster, een ontroerend wezen. Men zag Gijsbert Tersteeg als een waardige dokter Ostermark, Carl van der Plas als een schaapachtige dominee en Broes Hartman als een schutterige huzaar.

Het stuk werd gespeeld in een goed klinkende vertaling van Theun Lammertse en in een sfeervol decor van Hep van Delft.

(1962)

Strindberg, *Freule Julie*

Evenals zijn tragedie *De Vader* is Strindbergs *Freule Julie* een duel tussen een man en een vrouw. In beide gevallen is het een duel met dodelijke afloop, al is in *De Vader* de man en in *Freule Julie* de vrouw het slachtoffer. Het is duidelijk dat het Strindberg erom begonnen was om de fataliteit van de aantrekkingskracht der geslachten te laten zien. Dat was zijn obsessie. Men moet zich daarom niet laten misleiden door de aanduiding ‘een naturalistisch treurspel’ die hij *Freule Julie* heeft meegegeven.

Dit is geen naturalisme in de zin van een ‘tranche de vie’, van een brok geportretteerde werkelijkheid. Dit is het door waan verwrongen beeld van een bezetene. Vandaar ook de ongewone spanning die het drama beheerst. Vandaar ook de behoefte van de schrijver om alles weg te laten waarin die spanning niet ten volle aanwezig zou zijn. Strindberg bouwt het drama niet op, zoals Ibsen dat doet, met de talloze details waarvan de som ten slotte de onontkoombare tragedie in beweging zet. Deze veel ‘moeilijker’ auteur supprimeert vier van de vijf bedrijven en condenseert zijn tragedie in één bedrijf.

En dat ene bedrijf, waaruit *Freule Julie* bestaat, moet niet ge-

speeld worden met een gebruikelijke spanning, maar onder een uitzonderlijke hoogspanning. Het stelt de allerhoogste eisen aan de spelers, die geen gelegenheid krijgen tot het langzaam boetseren van hun personages, tot het voeren van de actie naar een climax, maar die moeten beginnen met te exploderen en die moeten blijven exploderen. Tot het eind.

Dat de voorstelling van de Nederlandse Comedie een mislukking is geworden, moet m.i. worden toegeschreven aan een miskenning van het ongewone wezen van dit drama. Regisseur Fons Rademakers, die een uitgesproken talent heeft voor de spirituele Franse salonkomedie, heeft bepaald niet de indruk gegeven dat hij affiniteit bezit met het werk van deze bezeten auteur. Hij is kennelijk uitgegaan van de realistische opvatting van het 'natuurlijke' spel en hij heeft de spanning proberen te vangen in een snel spreektempo. Een dubbele misvatting. Er is niets natuurlijks in deze korte affaire van meesteres en knecht die door de liefde getransformeerd worden in monsters en die elkaar wondende woorden toevoegen, waaraan een snel conversatietoontje de gewelddadige wreedheid ontneemt.

Het tekort aan begrip voorhet precaire en zeer kunstmatige karakter van dit drama, dat de regisseur (of de artistieke leiding van het gezelschap) aan de dag legde, bleek ook uit de vertoning die vóór de pauze gegeven werd. Men wist toen namelijk niets beters te doen dan een acteur (i.c. Allard van der Scheer) een conférence te laten houden aan de hand van de voorrede die Strindberg voor de boekuitgave van het stuk heeft geschreven. Van der Scheer las daar stukken uit voor, afgewisseld met een kwasigrappig, cabaret-achtig commentaar van een anonymus. Hij deed het heel aardig, maar dat hij het *moest* doen, is een miskenning van een van de hoofdwetten van het toneel: nl. dat men de illusie moet versterken en niet verstoren. Die wet heeft de consequentie dat men het decor niet moet onthullen vóórdat het door de schrijver ontworpen leven daarin een aanvang neemt. En a fortiori dat men er geen spelletjes mee moet gaan spelen. Dat men niet moet gaan babbelen over requisieten die in het drama een functie hebben.

Dit hele cabaret vóór de pauze was een stuitende demonstratie van onmacht. Als het dan zo verschrikkelijk belangrijk is dat een ‘avondje uit’ tot half elf duurt en niet tot half tien en dat er een pauze is voor consumpties, laat men dan een andere eenakter vóór of na *Freule Julie* spelen.

Enfin, deze smakeloosheid was een symptoom. Het was niet zo, dat het achterwege laten ervan de voorstelling zou hebben gered. Maar het is wel zo, dat een stuk als *Freule Julie* één van de zwaarste opgaven van de hele toneelliteratuur, een veel grotere inspanning en een veel grotere concentratie vereist dan hier mogelijk waren. Of de zeer talentvolle Ellen Vogel de mogelijkheid heeft om het dolle persoontje van de freule te spelen is niet gebleken.

De regie had de sfeer van de noordelijke midzomernacht, waarin het niet helemaal donker wordt, op geen enkele manier aangeduid. Evenmin als de warmte, evenmin als het opkomen van de zon in de ochtend. Het decor van Nicolaas Wijnberg was goed, al ontbrak het uitzicht op de bloeiende tuin dat Strindberg niet zonder reden voorschrijft. En verder was de oplossing die men bedacht had om te ontkomen aan de scène die bestaat uit pantomime en gezang van een groep boeren en boerinnen nogal armoedig: men deed het doek dicht (wat nu juist niet de bedoeling is in dit stuk) en produceerde de geluiden op een bandje. De sfeer, de zwoelheid, de verhitte dronkenschap, kortom het hele kader van het drama ontbrak. En verder was deze freule Julie lief, gevoelig, vrouwelijk en zachtaardig, maar niet krankzinnig, zoals in de eerste regel van het stuk al wordt meegedeeld. Zij was niet het wilde, half-mannelijke meisje dat altijd in jongenskleren gelopen heeft. Zij was niet de door een felle hartstocht bezetene: zij was niet het onmogelijke, trotse wezen dat naar de modder verlangt en dat, als ze daar is aangekomen, haar verstand verliest, haar wil en haar vitaliteit. Paul Cammermans was ook niet de knecht Jean van dit drama. Hij was meer een clown dan een bruut. Hij maakte noch de passie van de freule, noch de dodelijke afloop geloofwaardig.

Elisabeth Hoytink ten slotte was aanvaardbaar als de keuken-

meid. Zij was de enige die haar tekst (die goed klonk in de vertaling van Gerrit Kouwenaar) niet verbroddelde.

Het geheel was een vertoning, ver beneden het peil dat men in de Amsterdamse Stadsschouwbrug verwachten mag. Ergerlijk vond ik niet zozeer het falen op zichzelf - Strindberg stelt nu eenmaal ongewoon zware eisen - maar wel die bagatelliserende gemakzucht waarmee het gebeurde.

(1963)

Strindberg, *Spooksonate*

In het omvangrijke dramatische oeuvre van August Strindberg (1849-1912) komen uiteenlopende genres voor. Hij heeft naturalistische, historische, religieuze, symbolistische en ook chaotisch-fantastische toneelstukken geschreven. Maar hoe sterk zijn stijl en methode ook wisselden, al zijn werk draagt het kenmerk van dezelfde bezeten, op en soms over de grens van de waanzin levende persoonlijkheid.

Dat geldt ook voor het uit 1907 daterende droomspel *Spooksonate.* Toepasselijk daarop is wat de schrijver zelf heeft opgemerkt over *Een Droomspel* en over de trilogie *Naar Damascus*, nl. dat deze stukken pogingen zijn de onsamenhangende, maar in schijn logische vorm van de droom te imiteren. Terwijl personen zich splitsen, zich verdubbelen, elkaar vertegenwoordigen, in de lucht opgaan, zich verdichten, vervloeien en weer samenkomen (aldus Strindberg) staat boven dit alles één enkel bewustzijn: dat van de dromer.

Dat is ook de eenheid die de drie bedrijven van *Spooksonate* verbindt. De gebeurtenissen vloeien niet uit vroegere feiten voort, maar het standpunt van de waarnemer verschuift. In het eerste bedrijf kijkt men van buiten tegen het leven aan. Men ziet de gevel van een huis, men ziet personages door de ramen. Het dromende bewustzijn projecteert zich in twee figuren: een oude man in een rolstoel (directeur Hummel) en een geïdealiseerde student (Arkenholz). De oude man weet alles van de bewoners,

tot wie hij in een zeer persoonlijke relatie staat. Het jonge meisje dat doorgaat voor de dochter van de kolonel is in werkelijkheid *zijn* dochter. Hij had haar moeder verleid om zich te wreken op de kolonel die zijn verloofde had verleid. En dit soort verhoudingen vermenigvuldigt zich naar boven en naar beneden. Naar de familie van de consul die zojuist gestorven is en naar de concierge. Allen vormen zij bij elkaar een onontwarbare kluwen van overspel en wraakzucht. Sommigen zijn spoken, anderen lijken spoken, maar zij zijn onverbrekelijk aan elkaar verbonden als misdadigers en slachtoffers. De schuld verenigt de doden en de levenden, de meesters en de knechten.

De oude man weet dit alles en probeert het te vertellen aan de jonge man die, betoverd door de rijkdom van het huis en de schoonheid van de dochter, alleen maar naar binnen wil. Men begrijpt dat men hier te maken heeft met zoiets als een symbool van het leven, gezien van twee standpunten: de man die aan het eind staat en die erop terugkijkt als op een onontwarbare massa gemeenheid en de jongeling die er nog aan beginnen moet en die ernaar verlangt.

In de twee volgende bedrijven is de dromer in het huis gekomen. En voor beiden wordt de schijn afgeworpen. De oude man die zijn aanklachten aan een ‘spokensouper’ nader preciseert wordt zelf aangeklaagd door de vrouw des huizes, de ‘mummie’ die al jaren in een kast woont en zich gedraagt als een papegaai. Met behulp van een bediende wordt directeur Hummel ontmaskerd als de grootste misdadiger van allen. Hij weet geen andere uitweg dan zich op te hangen.

In het derde bedrijf openbaart zich de vergiftiging van het leven aan de student die het jonge meisje het hof maakt, maar ontdekt dat zij wordt leeggezogen door vampieren in de keuken en door de slavernij van de huishoudelijke sleur. Zij sterft, omdat zij niet bestand is tegen de waarheid die hij haar moet vertellen, omdat hij nu eenmaal zo is dat hij anders sterven zou. Het stuk eindigt met muziek en poëzie waarin een mengsel van boeddhistisch geduld en christelijke geluksverwachting wordt aanbevolen.

Dat slot zit er erg geforceerd aan. De natuurlijke gang van zaken zou zijn dat de nachtmerrie, waarin het leven de beschuldiging terugkaatst naar de beschuldiger, zich voortzet of zich herhaalt. Het is waarschijnlijk dat Strindberg bedoeld heeft dat de dromer ten slotte ontwaakt. Het ontwaken, zegt hij in zijn voorwoord bij *Een Droomspel*, verzoent de lijder met de werkelijkheid die, hoe pijnlijk ook, toch iets heerlijks is vergeleken met de pijnlijke droom.

Hoe dit ook zij, Ton Lensink heeft de irreële droomsfeer van dit onverkwikkelijke, maar intrigerende stuk uitstekend getroffen. Men beseft voortdurend dat dit soort gedramatiseerde hallucinaties de kiemen in zich bergt van een heel brok moderne theatergeschiedenis. Uit deze *Spooksonate* heeft Pirandello consequenties getrokken, maar ook Sartre, Beckett en Ionesco. Lensink had Strindbergs droomwereld een gestileerde directheid gegeven, die niet realistisch was, maar ook niet al te grotesk. Hij heeft laten zien dat hij een sterke greep heeft op deze moeilijk grijpbare verbeelding.

Hans Tiemeyer als directeur Hummel en Willem Nijholt als de student hebben de twee bewustzijnsfasen van de dromer ook zeer suggestief uitgebeeld, de laatste met een jeugdige lyrische vervoering die een sterk tegenwicht vormde tegen de lugubere ouderdom om hem heen. Nienke Sikkema was heel aandoenlijk als het ten dode gedoemde dochtertje.

Het was een voorstelling van niveau waartoe ook de vertaling van Remco Campert had bijgedragen, evenals de ‘mouvementen’ van Kris van de Velden, de muziek van Hans van Sweeden en de kostuums van Wim Vesseur die samen met de regisseur aansprakelijk was voor het fraaie en ingenieuze decor.

(1964)

4. Gedachten over toneel

De grote acteur

In het Théâtre Sarah Bernhardt te Parijs heeft Pierre Brasseur enige weken de titelrol gespeeld in *Kean ou Désordre et Genie* van Alexandre Dumas père in de bewerking van Jean-Paul Sartre. Nu kan ik niet zeggen dat ik het bij wonen van deze voorstelling een mooie of waardevolle ervaring heb gevonden op grond van de kwaliteiten van stuk of spel. Maar wel is het een opvoering die te denken geeft, omdat de toneelspeler zelf hier tot inzet en onderwerp is geworden en daarom ook tot probleem. Want hoe komt het dat de heldenacteur Pierre Brasseur in dit heldenstuk over een andere heidenacteur niet meer boeit?

Het interessante van *Kean* is dat het publiek er naar toe gaat, omdat het een Parijs evenement is en omdat de koppeling van bepaalde namen de verwachting wekt van iets groots, van het beleven van grote emoties, terwijl dat publiek zich zijn eigen teleurstelling bij het uitblijven van die emoties niet realiseert. Deze situatie hangt nauw samen met het probleem dat het stuk aan de orde stelt, nl. dat van de grote toneelspeler, die vrijwel ongemerkt van het toneel verdwenen is, ondanks alle kwaliteiten van de hedendaagse toneelspelers en ondanks Pierre Brasseur die er vele kenmerken van vertoont. Het publiek komt voor de grote acteur, de tegenwoordige, en in hem zoekt het de schaduw van vroeger. Misschien zoekt het eigenlijk de eigen weerklank die eens de grote acteurs creëerde, maar het nu niet meer doet.

Edmund Kean (1787-1833) was zo'n grote acteur die zalen tot schreien kon brengen, die door zijn publiek op handen werd gedragen of ook uitgevloekt als zijn persoonlijk leven aanstoot

gaf. ‘Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze’, zegt Schiller niet helemaal terecht. Want ook vóórdat de film er was om het een en ander vast te leggen van de toneelspeelkunst, waren er reputaties van grote acteurs legendarisch geworden. In Engeland worden de namen van toneelspelers als Kemble, Kean en Irving nog steeds met bekransende eerbied vermeld. Misschien is het ontbreken van film en gramofoonplaat wel de veiligste waarborg voor de onvergankelijkheid van hun roem.

Schrijvers en schilders zijn onderhevig aan eclipsen en vergetelheid, in het beste geval aan incidentele herlevingen. Als men nu een oud filmpje ziet met Louis Bouwmeester, is men er niet meer zo zeker van of men deze fameuze acteur nog zou toejuichen als hij vandaag weer op de planken stond. Een Alexander Moissi, die wij kort geleden nog hebben bewonderd, is nu op enkele gramofoonplaten naar mijn smaak al volkomen onverdraaglijk geworden.

Het is een kwestie van mode, zegt men. De speelstijl verandert snel. Akkoord, maar dat geldt toch ook voor de andere kunsten. Het ziet er naar uit dat een durende toneelspelersroem alleen gebouwd kan worden op het getuigenis der tijdgenoten, indien dit niet kan worden gerelativeerd met het onbarmhartig documentatie-materiaal van de moderne techniek.

Wij hebben voortreffelijke toneelspelers tegenwoordig, maar niemand heeft meer die heroieke statuur die wij plegen toe te schrijven aan Talma en Rachel, aan Mts. Siddons en Ellen Terry, aan Sarah Bernhardt, Theo Mann-Bouwmeester en Eleonora Duse. Het is niet alleen zo, dat de bewondering waarmee de tijdgenoten deze komedianten omringden, niet meer geverifieerd kan worden, maar de roes zelf, waarin iedere grote adoratie zich voltrekt, lijkt niet meer mogelijk.

Nu is een verklaring die zich voordoet nl. dat de grote acteur een vrucht is van de romantiek en dus van de negentiende eeuw niet helemaal houdbaar. Er zijn ook namen bekend van gevierde toneelspelers die leefden vóór de romantiek, van de Romeinse acteur Roscius tot Shakespeare's tijdgenoot Burbage en John-

sons tijdgenoot Garrick. Diderots *Paradoxe sur le Comédien*, waarin het raadsel van de grote toneelspeler juist naar aanleiding van deze Garrick aan de orde werd gesteld, ging aan alle grote romantische komedianten vooraf.

Is de grote acteur dan niet voor het eerst verschenen met de romantiek, hij kwam toen meer dan op het baroktoneel, waar hij samen met anderen tot de 'spelers van het eerste plan' behoorde, *alleen* naar voren als de ster waarvan het licht alle anderen in het duister zette, soms met inbegrip van de auteur en zijn tekst. De romantische acteur was groter dan zijn rollen. Hij was zelf een tragisch personage dat in aangrijpendheid Othello en Lear overtrof. De verschijning van Edmund Kean, zelfs in sommige onbeduidende rollen, veroorzaakte zulke gemoedsbewegingen als tegenwoordig in de schouwburgen niet meer voorkomen. Zijn medespelers op het toneel werden soms overmeesterd door de verschrikkelijke dramatische illusie die hij opriep.

Welnu, deze grote acteur is verdwenen. Hij is al op de vlucht gejaagd toen aan het einde van de 19de eeuw het barokke 'spectacle', dat tijdelijk naar opera en revue was verbannen, nu getemd en gestileerd door het impressionisme de voorstellingen ging overheersen. De harmonie van het samenspel, geleid door de grote regisseur, vrucht van onze eeuw, liet voor hem geen plaats.

Nu is er de laatste tijd een scherpe reactie waarneembaar tegen het regisseurstoneel van de neo-barok (een term waarmee ik impressionistische invloeden en expressionistische experimenten samenvat). Men beseft dat de grandioze montages afbreuk doen aan de dramatische werking. Men ziet in dat de emotie die het drama kan geven niet wordt bevorderd door uitgebreide decoratie, massale figuratie en 'kunst- en vliegwerk'. Daarom gaat de aandacht terug naar de acteur, drager en centrum van de dramatische tekst. Vandaar de neiging tot het arena-toneel, dat een nauwer contact tussen spelers en publiek beoogt en tot de decorloze mise-en-scène zoals Jean Vilar in het Palais de Chaillot met opmerkelijk succes toepast.

Deze ontwikkeling, die samengaat met de herleving van de romantiek in andere opzichten (de eenzame mens tegenover de massa, de nachtzijde van het leven, de adoratie van het gevoel en het irrationele) brengt onvermijdelijk de acteur weer op de eerste plaats. Het interessante en het actuele, ook van *Kean* lijkt mij nu dat deze eerste plaats een geheel andere eerste plaats blijkt te zijn dan hem in de 19de eeuw werd gegund. Dat is niet alleen het geval omdat het samenspel zijn betekenis heeft behouden, waardoor de grote acteur zijn exclusieve sterpositie niet meer ten volle kan terugwinnen, maar ook omdat hij in de tegenwoordige aandacht voor dramatische waarden is teruggetreden achter zijn tekst, achter zijn rol.

Het is, geloof ik, niet meer mogelijk voor de grote acteur om met zijn persoonlijkheid zwakke en valse stukken weg te spelen. Er zijn tegenwoordig veel meer intellectuelen onder het schouwburgpubliek die het melodrama niet meer slikken en tegelijkertijd is dat publiek door de aantrekkingskracht van de bioscoop weliswaar gedund, maar toch ook geselecteerd. Het Parijse volkstoneel van Vilar trekt inderdaad massa's, maar het zijn massa's die op zijn minst door het middelbaar onderwijs zijn heengegaan en die aangelokt worden door een in hoofdzaak klassiek repertoire. Deze mensen zijn niet meer in staat de emoties die zij zoeken op te brengen zonder een waardevolle aanleiding. Zij komen voor het drama, vertolkt door de acteurs en niet meer voor de acteurs alleen.

Het toneelstuk *Kean*, dat aanleiding gaf tot deze overdenkingen, heeft overigens een curieuze geschiedenis. Het heeft zijn oorsprong bij Frédérick Lemaître, die misschien wel een voorvader is van Johan de Meester en in ieder geval een groot Frans toneelspeler, tijdgenoot en evenknie van Kean. Auguste Vacquerie schreef over hem in 1850:

Frédérick Lemaître is geen acteur, *hij is een drama. Een geweldig*, *onuitputtelijk drama. Hèm komt men zien en niet het willekeurige voorwendsel dat de eerste de beste knoeier voor zijn inspiratie heeft kunnen leveren. Wij hebben vaak moeite gehad ons lachen in te houden*, *als wij na een opvoering van de glorieuze acteur de auteur hebben horen*

noemen. Auteur waarvan? Van Frédérick? Men zegt tegen Frédérick: '*Gij houdt van uw vrouw en gij denkt dat zij niet van u houdt*'. *Dat is genoeg. De auteur kan vertrekken; het drama is klaar: ziedaar Othello.*

Hierin is de cultus van de romantische toneelspeler samengevat. Deze Frédérick Lemaître (bij nader inzien helemaal geen familie van Johan de Meester) ontmoette in Parijs Edmund Kean die in het Odéon een stuk van de kleine knoeier Shakespeare had gespeeld. Zij gingen samen uit en Kean vertelde hem zijn stormachtige geschiedenis. Volgens Sartre dacht Lemaître toen: Er zijn maar twee acteurs op de wereld, hij en ik. Kean ging terug naar Engeland en stierf kort daarna als gevolg van zijn verbazingwekkende uitspattingen. Toen dacht Lemaître: Er is nog maar één acteur op de wereld. Hij kreeg het intense verlangen zich met de dode Kean te identificeren. Een of andere toneelschrijver (Sartre denkt dat het De Courcy was, maar volgens de acteur Silvain was het een zekere Théaulon) kreeg de opdracht een stuk te schrijven over Kean bestemd voor Frédérick Lemaître. Het stuk was niet zo best en daarom vroeg men aan Dumas het een beetje op te werken. Wat hij eraan gedaan heeft weet niemand. Sartre veronderstelt dat hij alleen maar het honorarium opstreek. Frédérick Lemaître speelde Kean en het was een verschrikkelijk succes. Lemaître *werd* Kean. Toen het stuk tegen het eind van zijn leven met een andere vertolker weer op het repertoire werd genomen, bedekte hij Parijs met affiches, luidende 'Le véritable Kean, c'est moi'.

Andere grote acteurs, zoals Lucien Guitry, speelden Kean en nu, na een betrekkelijk lang intermezzo, is de beurt aan Pierre Brasseur, nadat het stuk een beetje is opgefrist door Sartre (hij heeft er ook niet zo veel méér aan gedaan dan zijn honorarium toucheren want het stuk is nog steeds abominabel).

Zo ziet men dan nu Brasseur meer dan drie uur achtereen razen, vloeken, donderen, smeken, vernederd worden, wenen, triomferen, toneelspelen als Kean. Het is een grote prestatie. En het laat ijskoud. Brasseur speelt als Kean een stuk uit Othello. Brasseur spreekt tot het publiek. De prins van Wales en zijn

vriendin gaan in de loge zitten en ook andere acteurs mengen zich tussen het publiek om hem Kean-Lemaître-Othello-Brasseur uit te jouwen, toe te juichen. En het echte publiek vindt het wel curieus, maar er is niets van de weerklank die eens de echte Kean moet hebben opgewekt en die ook Lemaître als de pseudo- Kean ten deel is gevallen. Ligt het aan Brasseur? Ik geloof het niet, hij is enorm. Het ligt aan ons.

(1954)

Incantatie en imitatie

De buitenlander die door Nederland reist, wordt bij het vallen van de avond getroffen door een soort van lampions die hij overal in de huiskamers ziet branden. Het zijn de in warm gekleurde jurken gehulde lampen die de taak hebben de 'gezelligheid' op te roepen in onze interieurs. De Nederlander die b.v. in Frankrijk een woning binnengaat (men moet er binnengaan voordat men iets ziet) vindt niets van deze knusheid. De lamp is er een kroon, het vertrek is een salon. Zelfs de wachtkamer van de tandarts is de imitatie van een Louis Quinze-salon.

Wie langer in Frankrijk is krijgt steeds meer de indruk dat de Franse revolutie die voortwoedt in de kranten de huizen nog niet heeft bereikt. Daar heerst een hofcultuur, weliswaar vaak in een onttakelde en verveloze staat, maar de inrichting is nog steeds gericht op het oncomfortabel antichambreren dat men in paleizen doet. Een 'huiskamer' is een exotische nieuwigheid waarvoor men alleen de Engelse naam 'living-room' beschikbaar heeft. De verschrikkelijkste buitenhuisjes zijn 'pavillons', ineengeschrompelde projecties van wat Lodewijk XIV eens in de tuinen van Versailles liet bouwen.

Ik geloof dat men dit fundamentele verschil tussen een land met een hofcultuur en een land met een burgerlijke cultuur in het oog moet houden, als men de positie van het toneel in de verschillende cultuurcentra vergelijkt. Het Franse theater is in wezen niet alleen een grandioos schouwspel, ingericht tot grotere

glorie van de koning, maar het is ook de salon der salons, een ruimte voor het pronken met welstand, waaraan op het toneel nog weer een speciale hulde wordt gebracht.

Het is het keizerlijk hof, dat in Wenen voortleeft in de Opera en het Burgtheater, kolossale bouwwerken die men met prioriteit boven alle woningbouw na de oorlog heeft gereconstrueerd. *Gereconstrueerd.* Aan een nieuwe vormgeving heeft niemand gedacht, een duidelijk symptoom van de functie die zelfs een reeds lang gestorven monarchie nog ten opzichte van het toneel vervult. In Duitsland bestaan veel problemen, maar niet, op toneelgebied, dat van de 'cultuurspreiding'. Toneelgezelschappen vindt men er overal, in al de voormalige residenties van de oude vorstendommen, waarin de bondsrepubliek en de 'volksdemocratie' in dramatisch opzicht nog steeds uiteenvallen.

Over de Nederlandse toneeltraditie hoeven wij ons niets wijs te maken. Zij is altijd zwak geweest. Het toneel heeft bij ons nooit in het centrum gestaan van de cultuur. Het stadhouderlijke hof heeft zich nimmer door het grandioze en spectaculaire willen bewijzen. Het toneel was een aangelegenheid van rederijkers. Of het was een Franse buitenissigheid als een luxueuze kapper. En toen ons land in de 19de eeuw een monarchie werd, was de handel de cultuur al ver vóór als de eerste zorg des konings. Natuurlijk heeft het calvinisme een grote invloed gehad op de Nederlandse houding ten opzichte van het toneel. Maar het is een van de componenten van onze burgerlijkheid die hier in haar geheel beslissend is.

De burger is als burger niet *tegen* het toneel. Hij wil er best heen. Maar hij is tegen de verkwisting. En toneel kan alleen uit een royale beurs bestaan. Een ander inconveniënt voor het Nederlandse toneel is dat onze burgerlijke landgenoten de pronkzucht vreemd is die de Franse burger (een verklede hoveling) naar het theater drijft om zichzelf, zijn vrouw, zijn kinderen of zijn maîtresse en de van hem afhankelijke klaplopers in een loge ten toon te stellen.

Ik vestig hier de aandacht op deze verschillen in volkskarakter

in verband met historie en traditie ter inleiding van de bespreking van enkele boeken over het toneel die onlangs verschenen zijn en waarvan dat van Jean Vilar, *De la Tradition Théâtrale* m.i. niet goed begrijpelijk is, als men niet beseft dat Vilar, de directeur van het Franse volkstoneel, een vernieuwer is die bezig is met de hofcultuur af te rekenen.

In dit boekje ziet men de schrijver, één van Frankrijks grote toneelleiders, maar een middelmatig en tastend auteur, bezig met het ontwerpen van een nieuwe basis voor het toneel, zonder dat hij ten volle beseft hoeveel oude bagage van de sterke Franse traditie hij daarbij nog op zijn nek torst. Het boek behelst geen samenhangend betoog, maar is een verzameling van na de oorlog geschreven teksten, antwoorden op interviews, in de vorm van resoluties geschreven artikelen, brieven aan theaterdirecteuren, enz. Het zit vol tegenstrijdigheden en onuitgewerkte gedachten, maar het vervalt bijna nergens in de retoriek, waaraan schrijvende toneelspelers (zoals b.v. Jean-Louis Barrault) zich zo gemakkelijk te buiten gaan.

De Nederlandse lezer valt het daarbij op dat het Franse toneel juist door zijn traditie gehandicapt is en dat het creëren van een gezonde relatie tussen toneel en publiek in principe voor ons gemakkelijker zou kunnen zijn dan voor de Fransen, omdat een moderne democratie minder verschilt van onze voormalige burgerrepubliek dan een land dat in cultureel opzicht nog steeds op een absolute monarchie lijkt. In principe: als het toneel zich maar durft voor te doen als een drager van waarden, dan zijn de hokkers onder de huiskamerlampen als potentieel publiek niet de minderen van de mensen die àl te lang getracteerd zijn op het ‘grand spectacle’ dat hun niets meer doet.

Daarom is veel van wat Vilar schrijft op onze toneelsituatie niet toepasselijk. Maar er zijn ook euvels die hij bestrijdt en wenken die hij geeft waarmee ook onze toneelspelers en regisseurs hun voordeel zouden kunnen doen.

Over de 19de eeuwse ‘grote acteur’ citeert hij een passage uit het dagboek van Jules Renard. Deze noteerde dat Mounet-Sully in een voorstelling van Hernani in de Comédie Française

zich vijf à acht vuistslagen op de borst gaf, loeide als een zeehond en zijn neusgaten optrok tot aan zijn ogen waarvan alleen het wit te zien was. Men verstaat hem niet of hij brult, (schrijft Renard) maar er zijn in totaal een vijftig verzen die hij zegt als een god.

Dergelijke fenomenen zijn een uitvloeisel van de grote acteursverheerlijking van de romantiek. Vilar veracht het systeem waarbij tragedies voorwendsels worden voor bijna sportieve prestaties van grote spelers die niet altijd in vorm zijn.

Nog in de 19de eeuw kwam hierop een reactie. De grote acteur werd verdrongen door de grote regisseur, die probeerde de naïeve kunst van het schouwspel (renaissancistisch of middeleeuws) terug te vinden, nadat de stichter van het Théâtre Libre André Antoine een toneelvernieuwing had gezocht in de richting van een ver doorgevoerd realisme. Dit realisme was een extreme reactie op de conventies van de hofcultuur, die zich niet en masse de dienst lieten opzeggen. De grote Franse regisseurs van deze eeuw, Copeau, Gémier, Lugné-Poe, Dullin, Baty, Jouvet en Pitoëff herstelden daarom een artistiek element, dat in het radikale realisme van Antoine verloren was gegaan, door terug te grijpen naar de conventies die het toneel aan hoven en op marktpleinen zijn vorm had gegeven.

Vilar nu is van mening dat er tussen het realisme van Antoine en de z.g. toneelconventies plaats is voor een theater met simpele effecten, zonder ‘bedoelingen’, maar vertrouwd aan allen. De grote moeilijkheid is echter het ontbreken van een toneelschrijfkunst die het hedendaagse leven vertegenwoordigt. En ofschoon Vilar de grootste bezwaren heeft tegen een toneel waar de metteur-en-scène (die wij ‘regisseur’ noemen) oppermachtig is, zegt hij te moeten toegeven dat de werkelijke dramatische scheppers van de laatste jaren niet de auteurs zijn, maar de regisseurs. Alleen Claudel, Pirandello, Synge, Tsjechow en Lorca vinden genade in zijn ogen, maar overigens *moesten* de regisseurs wel ingrijpen, omdat de auteurs tekortschoten.

Dit regisseurstoneel van de laatste 30 à 50 jaar heeft echter volgens Vilar geleid tot een ‘situation caduque’. In principe is

er maar één schepper in het theater en dat is de auteur. De functie van regisseur vereist alle denkbare artistieke kwaliteiten, maar hij moet zich beperken tot interpretatie. Alles wat 'gecreëerd' wordt buiten de aanwijzingen die in de tekst gelegen zijn is 'mise-en-scène', een volgens Vilar verwerpelijke zaak. De toneelspeler mag de tekst niet voor eigen doeleinden gebruiken. Hij moet hem dienen en hij moet dat slaafs doen. En daarom moeten de anderen, de belichters, de musici, de decorateurs nog nederiger zijn.

In de praktijk leidt dit voor Vilar als regisseur tot het houden van veel meer 'lezingen' van het stuk alvorens tot spelen en vormgeven over te gaan. Door te vroeg te gaan spelen vervalt de acteur in een cliché-opvatting zonder het personage dat hij moet uitbeelden in al zijn details begrepen te hebben. Er is geen andere manier van rolbenadering, zegt Vilar, dan compositie van het personage, afgeleid uit wat de tekst behelst. En wat de regie betreft: weg met de 'kunst' van de mise-en-scène, weg met de gekleurde schijnwerpers die in het circus of de music-hall thuishoren, weg met de 'décoromanie', weg met het spectacle-om-het-spectacle!

In deze opvattingen ziet men Vilar duidelijk als een man die wil breken met alle gevolgen van de hofcultuur, waarin de 'schouwspelen' pasten. Maar hij heeft ook de grootste bezwaren tegen het burgerlijke realisme dat overal de plaats van het formele en pompeuze is gaan innemen. Voor hem geen Ibsen, geen Shaw, geen moderne Amerikanen. In zijn eigen voorkeur is hij een volgeling van de principes van Antonin Artaud, zoals die zijn neergelegd in *Le Théâtre et son Double.* Aan Artaud ontleent Vilar zijn afkeer van de dialoog, die oefening in virtuositeit, die niet op het toneel zou thuishoren, maar in het boek. Werkelijke toneeltaal bestaat volgens Artaud alleen voorzover de gedachten aan de gearticuleerde taal ontsnappen, waar zij 'magie' zijn en 'incantatie'.

Het essentiële op het toneel, vindt ook Vilar, is gelegen in het ritme van de prosodie. Het is nutteloos om op het toneel iemand de babbelzuchtige parodie van een mens te laten vertonen of de

demonstratie van een gedachte. Dat kan ook in een café of in een universiteit. ‘Het theater is niet de analytische demonstratie van onze conditie, maar de dithyrambische zang van onze diepste wensen of van onze spotternijen’. (Dit vooral ook tegen Sartre).

Nu is dit een opvatting die ongetwijfeld beïnvloed is door de Griekse tragedie en door de ontdekking van allerlei primitieve culturen die vooral de beeldende kunst in onze eeuw diepgaand heeft beïnvloed. Maar zij leidt uitsluitend tot een opnieuw interpreteren van stukken uit het verleden.

Moderne toneelschrijvers die aan deze voorschriften voldoen zijn er niet. Het enige toneelstuk van Picasso, zelf zo'n ijverig apostel van het primitieve en het dithyrambische, is absoluut waardeloos. Men kan dan ook zeggen dat deze opvattingen van Vilar voor hem het contact met de hedendaagse dramaturgie die, voorzover zij bestaat, niet dithyrambisch is hebben bemoeilijkt.

Het lijkt mij trouwens dat zijn gehechtheid aan ‘incantatie’ en toneelpoëzie, die hij wel vindt bij Racine en Shakespeare, nog altijd een rest is van de hofcultuur die hij wil afleggen. De beneveling door woorden is een hoorbaar ‘spectacle’ (wat wij een spektakel noemen) dat ook dienstig is aan de doeleinden van cultus en hiërarchie: naar mijn overtuiging een blijvend element van het toneel, evenals het zichtbare ‘spectacle’, maar dat in onze tijd evenmin hoofdzaak kan zijn als het schouwspel ter verheerlijking van een monarchie.

Dialoog is behalve virtuositeit voor de boulevard ook een symbool voor gelijkwaardige standpunten, een uitdrukkingsmogelijkheid voor een hedendaagse tragiek die zich niet in een gevecht met koningen of goden laat oplossen. Daarom geloof ik dat men, hoe waardevol Vilars gedachten in verband met zijn prestaties ook zijn, voor een werkelijk inzicht in de dramatische mogelijkheden van onze tijd, bij hem niet aan het goede adres is.

De kunst van het toneel komt tot ons vanuit een nevel. Niet alleen omdat de oorsprong zich aan onze waarneming onttrekt, maar ook omdat wat er wel van bekend is eruit ziet als een alcohol-roes. In de cultus van de god Dionysus immers wordt de

bevrijding gevonden van de zwaarte van iedere dag. Dansend en lallend wordt de vereniging gezocht met deze god, zijn dood en wederopstanding beleefd die voor de nuchtere buitenstaanders verborgen blijven. In dat ritueel zouden wij de oorsprong van de tragedie moeten zoeken. En de komedie is eigenlijk het dansje waarmee de dronken man buiten de orde treedt, opgeluisterd met de beledigingen die hij zijn medeburgers probeert toe te voegen, maar die met buiten de nevel doordringen waarin hij rumoert.

Nu is die komedie, hoewel misschien de moeilijkste van beide kunsten, niet zo'n groot probleem, omdat wij al gauw tevreden zijn als we ergens om kunnen lachen. Maar de tragedie, of liever gezegd: het ernstige toneel, is veel meer het jachtgebied van de theoretici, omdat het, afkomstig uit de nevel, leidt en verwijst naar iets anders waarover zij het niet helemaal eens zijn.

Wat Vilar bij Racine en Shakespeare vereert als magische toneeltaal, als ‘incantatie’, is in werkelijkheid een element van hofcultuur, dat hij trouwens in de door hem gebezigde prozavertalingen van Shakespeare zonder bezwaar aflegt. De poëzie, die in de Griekse tragedie nog een rituele functie had, was in het renaissance-drama voornamelijk een cultuurconventie geworden. In Frankrijk sprak men op het toneel in verzen, omdat men dat aan de geëxalteerde staat van het auditorium verplicht was. Een parterre van vorsten en personen van vorstelijken bloede had nu eenmaal recht op poëzie. Maar Molière is wel zo vrij om zich bij gelegenheid van proza te bedienen. Zijn prozastukken worden dan ook later door ijverige hofpoëten in berijmde versies pasklaar gemaakt voor de hoofse smaak.

Shakespeare brengt veelal een afwisseling van proza en poezie in zijn stukken met heel concrete bedoelingen. Poëzie is er voor de geëxalteerde emoties en voor de hooggeplaatste personen. De kortingen, de hertogen en de graven in Henry IV houden hun politieke discussies in verzen, maar de ironische commentaar van de mindere man, die emotioneel nog belangrijker is, wordt in proza opgedist.

Wat Vilar ‘incantatie’ noemt is niets anders dan een formeel

element uit een voorbije tijd. Het kan bij de grote dichters de uitdrukking zijn van een emotionele spanning, maar is dan alleen aanvaardbaar als de in verzen sprekende speler ook door zijn kostuum gekenmerkt is als een historisch of archaïsch persoon. T.S. Eliot die het vers in zijn moderne komedies heeft willen brengen moet zich (zoals hij in zijn *Poetry and Drama* zelf toegeeft) erop toeleggen om zijn verzen onherkenbaar te maken, te laten klinken dus als ritmisch proza dat zich dan ook nauwelijks onderscheidt van het proza van Bernard Shaw, dat ook ritmisch is (en bovendien natuurlijk veel amusanter). Christopher Fry maakt van zijn toneelpoëzie een archaïserend ornament dat alleen dienen kan om de aandacht af te leiden van zijn gebrek aan dramatische kwaliteiten.

Het belangrijkste wat poëzie op het toneel kan doen, is de toeschouwer terugvoeren naar het lallen van de dionysische Griek. Volgens velen is dat een loffelijk streven, omdat het toneel uit de religieuze vervoering afkomstig is en dus ook het beste ‘toneel’ blijft door zich die herkomst constant te herinneren. Voor dat doel is een in het Engels geschreven studie van Prof. Dr. B. Hunningher *The Origin of the Theater* niet zonder belang. In zijn geleerde en met wetenschappelijke bewijsvoering zwaar belaste verhandeling probeert de schrijver de gangbare theorie te weerleggen die de oorsprong van het Europese toneel in de christelijke kerk zoekt op overeenkomstige wijze als het Griekse theater uit de Dionysus-cultus is ontstaan. Volgens Dr. Hunningher is de essentie van het christendom ondramatisch. Het drama is niet alleen in Griekenland, maar ook elders bij primitieve volkeren ontstaan uit vruchtbaarheidsriten en inwijdings-ceremoniën. Door middel van de extase, die niet het resultaat is van genade, maar van menselijke inspanning, wordt er gestreefd naar een vereniging en een identificatie met de ten dode gedoemde hogere macht, wier herrijzenis de voortzetting van het aardse leven mogelijk maakt. In die extase worden andere karakters ‘voorgesteld’. Samen met het imiterende spel-element leidt zij tot ‘toneel’.

Het christendom nu is een onwerelds geloof dat de liefde

voor het aardse leven waaruit het toneel voorkomt niet kent. In plaats van de dansen en de imiterende actie van de primitieve (en Griekse) riten brengt het christendom het Woord dat niet de kiem van het drama kan zijn. De gangbare theorie is nu dat het drama zou zijn voortgekomen uit de ‘tropen’, ingevoegde gezangen van de Paasliturgie. Dr. Hunningher stelt in een vernuftige redenering vast dat de priester in de christelijke kerk niet ‘uitbeeldt’, maar ‘vertegenwoordigt’. Wat hij in de Paasliturgie doet is niet creatief acteren, maar hij past een ‘commemoratief symbolisme’ toe dat alleen doelmatig is, als de leer die erbij hoort wordt uitgelegd of bekend is.

De theorie van Dr. Hunningher is nu dat de priester de hulp heeft ingeroepen van de mime, de blijspelacteur, die sinds de oudheid was blijven bestaan. Om te concurreren met de opvoeringen van de mimen, die van heidense oorsprong zijn, betrok de priester deze vakman in zijn dienst en oorspronkelijk alleen in de Paasdienst, omdat deze samenviel met heidense drama's die volgens de schrijver zich ook uit de Germaanse vruchtbaarheidsriten hadden ontwikkeld. Daarom is het drama dat zich met het graf en de herrijzenis van Christus bezig houdt het oudste van de christelijke drama's. Het passiespel dat betrekking heeft op zijn lijden ontstond eerst in de dertiende eeuw. Dat in het prae-christelijk Europa een ritueel drama bestond, dat is blijven bestaan tijdens en na de kerstening en dat invloed heeft uitgeoefend op het nieuwe drama in en buiten de kerk, presenteert de schrijver als een veronderstelling die hij niet bewijzen kan, maar die hij op talrijke gronden aannemelijker vindt dan dat het moderne drama een christelijke oorsprong zou hebben.

Het theater in de twintigste eeuw wordt gekenmerkt door wat men een opstand tegen het realisme zou kunnen noemen. Overal in Europa ontstaan bewegingen die symbolisch, religieus, neo-romantisch of magisch theater proclameren. Alles is goed, als het maar heeft afgedaan met de pretentie de werkelijkheid na te bootsen. Hamlets toespraak tot de toneelspelers waarin hij als het doel van hun vak proclameert het spiegelen van de natuur

kwam theoretisch in discrediet. Jacques Copeau, Gordon Craig, Adolphe Appia, het Abbey Theatre, Ghéon en Claudel, allen hadden de meest fervente bezwaren tegen het realisme. Maar hun anti-realistische theorieën openden vaak de weg voor een volledig realistische praktijk, zoals het Ierse Abbey Theatre dat Yeats en Maeterlinck verkondigde, maar Synge en O'Casey speelde. En zoals het Franse over droom en magie delirerende toneel van Copeau, Dullin, Barrault en Vilar, die in de praktijk een psychologisch realisme toepasten dat boven alle experimenten uit de acteerstijl van onze tijd is geworden.

De kunst van het toneelspelen is grondig beïnvloed door de theorieën van Stanislawski, die gericht zijn op de grootst mogelijke versterking van de werkelijkheidsillusie. De complete identificatie van de toeschouwer met de speler: deze axioma's werden zozeer het credo van onze tijd dat men een andere manier van acteren alleen nog kan voorschrijven in het primitieve, het massaal-communiërende (dat religieus of politiek getint kan zijn) of het mimische genre. Vooral schrijvers plegen een slecht geweten aan de dag te leggen ten opzichte van hun eigen medium. Het woord, wordt van alle kanten verkondigd, is maar secundair op het toneel. Primair is de sacrale communie van de mens met zijn god of zijn gemeenschap die hij dansend en lallend beleeft. Worden er dan woorden toegelaten, dan moeten zij ‘bezwerend’ zijn, poëtische incantatie of heilige formules waarvan de werking belangrijker is dan de betekenis.

Het zijn respectabele theorieën, maar zij leveren niets op. Een toneel zonder woorden is tegenwoordig niet meer ‘toneel’, maar muziek of dans en het moderne versdrama vertoont weinig levenskracht. De tragische pantomime waarmee Barrault heeft geëxperimenteerd werd een mislukking. De mens heeft als primitief, lallend wezen alleen nog een komische functie, maar ook het komische wordt verfijnd, als men hem de spraak niet onthoudt. Voorzover men de natuur, de hartstochten en de tijd spiegelt, zoals Hamlet wilde, ontlenen de mensen van vandaag juist hun problemen en hun perplexiteiten aan hun door het spraakvermogen beïnvloed bewustzijn. De moderne

mens drukt zich in de eerste plaats met woorden uit en wie het in die spiegel die het toneel is anders wil zien jaagt op hersenschimmen.

Het is gebruikelijk om uit de religieuze oorsprong van het toneel te concluderen dat de essentie en het centrum van deze kunst in de religie zijn gelegen. Maar waarom zou een verschijnsel niet uit een oorsprong afkomstig kunnen zijn, waarmee het in zijn latere evolutie niets meer gemeen heeft?

Het toneel werd toneel, zegt Eric Bentley in zijn *In Search of Theater*, juist door op te houden met religie te zijn. En de hele ontwikkeling sinds de renaissance is er om de essentie-theorie voor het Europse theater te logenstraffen. Maar het is ook onjuist om, zoals Hunningher doet, van een bepaald denkbeeld omtrent het christendom uit te gaan om te betogen dat het in essentie religieuze toneel niet in Europa uit de christelijke eredienst kan zijn voortgekomen omdat deze religieuze essentie een vieren van het aardse leven zou inhouden, hetgeen in strijd zou zijn met de daarvan afgewende christelijke godsdienst.

Die mening wordt al weerlegd door het feit dat er christelijke drama's *bestaan*, middeleeuwse en moderne. En verder maakt men een logische fout door de geboorte van het drama bij de Germanen alleen mogelijk te achten uit een heidense, het leven vierende religie, *omdat* het bij de Grieken ook zo is gegaan. Als er in de geschiedenis geen enkel aanwijsbaar spoor is ter staving van Hunninghers theorie over de oorsprong van het Europese drama uit Germaanse, heidense riten, dan is het wel wat moeilijk om hieraan te geloven.

Zijn hypothese dat de christelijke priester in de Paasdienst de hulp van beroepsacteurs zou hebben ingeroepen en dat toen pas door hun mimische talenten het christelijk drama is ontstaan, is niet alleen uit de lucht gegrepen, maar ook overbodig, als men de onjuiste onderscheiding tussen symbolische actie en uitbeeldende creatieve imitatie niet vooropstelt als het beslissende criterium dat de rite scheidt van het toneel.

De redenering is dat de priester die in de gezangen de dood en de herrijzenis van Christus opriep, waar dialogen, vragen en ant-

woorden van verschillende personages bij te pas kwamen, nog slechts religieus aan het herdenken was. Zijn actie is ‘symbolisch’ men moet er zijn hersens voor gebruiken. Maar toen de toneelspelers erbij kwamen, werd de actie ‘mimisch uitbeelden’. Deze mensen konden het niet laten om de complete illusie op te roepen, zoals de oude Grieken extatisch in de huid van hun goden kropen.

Uit deze gedachtengang kan men zien hoezeer de denkbeelden van Stanislawski macht hebben gekregen over de geesten, zozeer zelfs dat een historisch onderzoek erdoor misvormd wordt. Er is veel gedeclameerd op het toneel, in de 17de eeuw bijvoorbeeld, zonder dat de acteurs de noodzaak voelden van een volledige vereenzelviging. In onze tijd is vooral Bertolt Brecht de exponent van een nieuw anti-illusionisme. Juist dat volledig in de huid kruipen van het personage wijst Brecht af. Hij wil een episch toneel waarvan de acteurs niet zeggen ‘ik’, maar ‘hij’ en daarmee sluit hij aan bij het vertellerstoneel dat men ook elders, zoals in de Arabische wereld, beoefent. Men kan erover denken zoals men wil, maar het is natuurlijk onzinnig om dit toneel dat zich alleen maar gradueel van het realistische onderscheidt als iets principieel anders te willen zien dat de naam ‘toneel’ niet zou verdienen.

Wat er binnen in de toneelspeler omgaat is trouwens niet van wezenlijk belang. Het is een kwestie van techniek. Niet of hij extatisch of speels zich een ander voelt is een criterium voor zijn kunst, maar of hij bij de toeschouwer de beoogde suggestie wekt. Sommige acteurs moeten zoveel mogelijk ‘voelen’ om de bijbehorende plastiek en intonatie te kunnen voortbrengen. Anderen kunnen met een minimale gevoelsinzet het vereiste personage met huid en haar opleveren.

Brecht verbiedt het zijn spelers. Maar ook als de werkelijkheidsillusie wel wordt nagestreefd, zijn er allerlei vormen van symbolische representatie denkbaar die effectiever zijn dan de met extatisch gevoel verrichte metamorfose. Dat de grootste toneelspelers juist de geringste sensibiliteit hebben en moeten hebben, heeft Diderot al opgemerkt in zijn *Paradoxe sur le Co-*

médien en nog wel in de sentimenteelste tijd van de cultuurgegeschiedenis. Zij zijn te zeer bezig met te observeren, te doorgronden, te imiteren om innerlijk diep geraakt te kunnen zijn, schreef hij. De gebaren van de wanhoop bijvoorbeeld komen niet uit de wanhoop, maar uit observatie en herinnering voort.

Nu is het ongetwijfeld juist dat gevoel en gevoeligheid kenmerkende hoedanigheden zijn van dilettanten en middelmatige kunstenaars. Maar Diderot heeft niet voldoende ingezien dat niet alleen de gebaren worden geïmiteerd, maar ook het gevoel. Hij ziet in de gerede gevoeligheid (tranen vlak bij de hand) een symptoom van een zwakke organisatie, van neurasthenie, zou men kunnen zeggen, die vooral bij vrouwen zou voorkomen. De huilebalken zijn uitstekend op hun plaats in de zaal, zegt hij, maar niet op het toneel.

Maar er is aan de andere kant een getrainde gevoeligheid bij de kunstenaar, die het gevoel onder controle kan produceren, geheel onafhankelijk van de stemming, waarin hij 'werkelijk' is. De paljas kan niet alleen lachen (of laten lachen), terwijl zijn hart breekt, zijn hart kan ook zichtbaar breken, terwijl hij in werkelijkheid aan iets prettigs denkt. De acteur imiteert meer dan het gebaar, hij imiteert het gevoel, hij hééft het gevoel, maar hij isoleert het en hij kan er mee manipuleren. Hij kan het inschakelen of afzetten, hij kan de geluidssterkte regelen, hij kan de uitdrukking 'symbolisch' houden of 'realistisch', hij kan er zelf weer afstand van nemen en zijn eigen gevoel persifleren, hij kan overschakelen op de derde persoon (à la Brecht).

De grote tragédienne weet dat zij niet met haar hele haft hoeft te voelen (dat zou haar beperken en uitputten), maar dat zij de suggestie, de symboliek van de wanhoop moet kunnen zijn en dat de grote resultaten vaak met kleine, maar exacte middelen worden bereikt. 'Zij gaf zich helemaal', leest men wel eens in een recensie. Dat moet een vrouw soms doen, maar een actrice nooit.

(1955)

Verantwoording

Uit de toneelkritieken die ik in de jaren 1952-1965 voor het dagblad *Het Parool* geschreven heb is een keuze opgenomen in dit boek en het gelijktijdig verschijnende *Wachten op Niets.* Deze bundel bestrijkt het ‘klassieke’ en ‘romantische’ repertoire, de andere het ‘moderne’: vage aanduidingen zoals alle op periodisering gerichte karakteristieken in de cultuurgeschiedenis. De verdeling werd op praktische gronden gemaakt. Toneelstukken van schrijvers die vóór 1850 geboren zijn worden in *De Eend op Zolder* besproken, de stukken van de anderen in *Wachten op Niets.* Door die scheidslijn werden Shaw en Wilde (beiden in 1856 geboren) bij de ‘modernen’ gerekend; Ibsen en Strindberg, hoe ‘modern’ ook in sommige opzichten, kwamen erdoor in het eerste deel terecht.

Ik heb de recensies in hoofdzaak onveranderd gelaten. Bekortingen berusten op de overweging dat het dagblad een meer actueel-informerende functie heeft dan dit boek. Op enkele plaatsen heb ik voorbeschouwingen of opmerkingen die naar aanleiding van een andere voorstelling van hetzelfde stuk geschreven zijn ingelast. De data die in de inhoudsopgave vermeld zijn betreffen de publikatie in de krant. De titels van de stukken zijn die van de voorstellingen, tenzij een ongebruikelijke vertaling was gebezigd.

Een vóórselectie die mij bij de keuze van de kritieken als leidraad heeft gediend is gemaakt door Gerrit Korthals Altes. Zonder dit initiatief, waarvoor ik hem dankbaar ben, zouden deze bundels niet verschenen zijn. Verder betuig ik mijn dank aan de directie van *Het Parool* voor haar toestemming om deze artikelen hier te herdrukken.

H.A.G.

Personenregister

Opgenomen zijn de namen van (toneel)schrijvers, toneelspelers en andere kunstenaars, zoals regisseurs, schilders, componisten, uitvoerende musici, vertalers en toneelbeschouwers.

Aafjes, Bertus 177, 178
Admiraal, Joop 149
Aerden, Ben 64, 93
Agard, Walter R. 27
Albach, Ben 164
Alberdingk Thijm, J.A. 158
Allio, René 182
Alving, Manon 69
Andersen, Elisabeth 31, 76, 86, 99, 105, 128, 221
Andreus, Hans 123, 125
Andrews, Harry 134
Andriessen, Jurriaan 51, 59, 61, 81, 84, 100, 104, 128, 130
Antoine, André 295
Apon, Jan 256
Appia, Adolphe 301
Aristoteles 11, 15, 27, 28, 45, 103
Arland, Marcel 199
Arnoldi, Ko 64
Arrieu, René 190
Artaud, Antonin 296
Aryans, Peter 221
Ashcroft, Peggy 111, 276
Ashmore, Peter 276

Baas, Cas 69
Baay, Chris 64
Bakker, Marijke 263/264
Balder, Tine 57
Barbieri, Nicolo 168
Barrault, Jean-Louis 189, 190, 294, 301
Batenburg, Bas ten 59
Baty, Gaston 295
Beaumont, Francis 132
Beck, Hetty 263
Becker, Maria 226
Beckett, Samuel 284
Beek, Tom van 149, 152
Bell, Marie 189, 190
Bellak, George 210, 211
Benjamin, Christopher 66
Bennema, Bert 186
Benthall, Michael 133
Bentley, Eric 302
Bentz van den Berg, Han 18, 72, 77, 78, 94, 118, 122, 145, 188, 209, 217, 233
Berg, Alban 233
Berg, Onno van den 64
Berghegge, Fientje 155
Bernhardt, Sarah 288
Beurden, Leontien van 104, 122, 143, 202
Bilderdijk, Willem 18
Blankers, Anne-Wil 107

Blom, Eli 64, 122, 149, 160, 177, 192
Boccacio, Giovanni 124
Boersma, Femke 44, 95, 105
Boesnach, Mimi 141, 177, 251, 257
Bondam, Vera 35, 256
Boni, Arthur 186
Booy, Maria de 84, 87
Bos, Dicky 41
Bosboom, Winniffed 209
Boswinkel, Hans 253
Boutens, P.C. 33, 34
Bouwmeester, Louis 80, 119, 288

Brabander, Gerard den 263
Brande, Frans van den 57
Brandenberg, Steye van 91, 125, 180, 204, 235
Brandon, Bela 76
Brandsma, Peter 35
Brasseur, Pierre 287, 291, 292
Brecht, Bertolt 303, 304
Brederoo, G.A. *139-141*, 142, 156
Brink, Wim van den 136, 141, 205, 273
Broekman, Hans 93
Büchner, Georg *230-235*
Buddingh', C. 73
Burbage, Richard 288
Burge, Stuart 89
Burgersdijk, L.A.J. 30, 75, 93
Burke, Edmund 208
Bury, John 84
Busken Huet, Conrad 164
Buuren, Henk van 100, 244, 270

Cammermans, Paul 95, 141, 281
Campert, Remco 284
Carelsen, Fie 244, 269/270
Carl, Joseph 93, 214
Casarès, Maria 200
Chailloux, Roger 206, 221
Chapelle, Philippe la 105, 177, 210, 258
Chaumette, Monique 167, 200
Cherry, Helen 111
Chevrier, Jean 190
Clair, René 240
Classen, Edmond 143
Claudel, Paul 295
Claus, Hugo 232, 235
Congreve, William *190-193*, 208
Cooper, Rowena 89
Copeau, Jacques 295, 301
Corneille, Pierre *166-167*
Cossins, James 66
Cota, Rodrigo de 57
Couey, Cathérine Le 200
Couperus, Otto 24
Courbois, Kitty 78
Courcy, De 291
Craig, Gordon 301
Crefcoeur, Martine 247
Croft, Michael 60, 61, 82
Croiset, Hans 78, 118, 198
Croiset, Jules 31, 59, 62, 84, 86, 100, 128
Croiset, Max 18, 21, 31, 81, 86, 93, 100, 198, 215, 217, 249, 253, 270
Crouwel, Wim 264

Culeman, Hans 47

Dacqmine, Jacques 243
Dalsum, Albert van 28, 29, 62, 76, 81, 99, 111, 129, 130, 263
Dalsum, Do van 264
Daumier, Honoré 241
Debary, Jacques 182
Defresne, August 29, 211
Delden, Lex van 115, 150, 153, 161, 203
Delft, Hep van 253, 279
Demangeat, Camille 167
Deschamps, Jean 167, 239
Deutsch, Ernst 218
Devine, George 110, 111, 276
Dewhurst, Dorothy 276
Diderot, Denis 289, 303/304
Diels, Joris 31, 57, 59, 62, 81, 84, 86, 100, 114, 269
Diepenbrock, Alphons 33, 34
Dierikx, Sepha 68
Dikkers, Pim 76, 130
Dobbelman, Diana 202
Does de Willebois, Rosemarijn van der 255
Doeve, J.F. 17, 115, 160
Domburg, Andrea 64, 215
Donk, Joop van der 186, 202

Dooyes, Max 22
Dorana, Lia 125, 198, 273
Dostojewsky, F.M. 72, *250-254*
Dresselhuys, Mary 177, 188
Droog, Bernhard 125, 241, 264
Dua, Jo 162
Dubois, Pierre 81
Duinhoven, Ton van 135, 165, 180, 192, 204, 261
Dullin, Charles 295, 301
Dumas fils, Alexandre *241-243*
Dumas père, Alexandre 287, 291
Dunne, Eithne 66, 88
Duse, Eleonora 288
Duymaer van Twist, Mien 177, 188, 209, 251, 257
Dijk, Frits van 63, 153, 154, 155
Dijk, Ko van 35, 63, 78, 95, 105, 107, 112, 115, 122, 160, 176, 177, 233, 251

Eckermann, J.P. 26
Eerens, Henri 130
Eliot, T.S. 299
Elsensohn, Johan 138
Engelen, Fred 55, 56
Engelman, Jan 18, 21
Euripides *38-52*, 152, 219, 220
Evans, Edith 133, 134
Eyck, Caro van 29, 39, 40, 51, 192 260/261

Faassen, Ina van 165, 180, 204, 258
Fernandel 170
Feuillère, Edwige 241, 242, 243
Fiolet, Johan 64, 72, 105, 115, 122, 149, 177, 188, 192, 251
Fletcher, John 132
Flink, Coen 47, 81, 96, 99, 104, 107, 125, 128, 247
Flink, Richard 47, 51, 89, 91, 125, 126, 247
Fockenbroch, W.G. van *163-165*
Foletta, Tonny 192
Franken, Lies 215
Freitag, Robert 221, 226
Freud, Sigmund 15, 19, 20, 49, 164, 226, 227, 228
Frid, Geza 96
Fries, Margarete 226
Fry, Christopher 299

Garcia Lorca, F. 295
Garrick, David 289
Gasc, Yves 170
Gasteren, Josephine van 91
Gasteren, Louis van 115, 145, 209
Gavarni 241
Geldof, Jeanne 162
Gémier, Firmin 295

Gent, Luc van 130
Gevers, Mart 202
Ghéon, Henri 301
Gide, André 189
Gielgud, John 86, 108, 110, 111, 133
Gilhuys, Rie 125
Gischia, Léon 167, 170, 229
Gobau, John 257, 261
Goedhart, Bob 160, 177
Goethe, J.W. 26, 27, 28, 205, *219-224*
Gogol, Nikolaj *243-247*, 254
Goldoni, Carlo *200-205*
Gorcum, Paul van 143, 202
Gottschlich, Hugo 237
Grelinger, Wim 64, 260
Greter, Johan 47, 91, 126, 143
Groenier, Ben 138
Groot, Hugo de 150
Grosser, Renate 226
Gründgens, Gustaf 222/223
Guitry, Lucien 291
Guttmann, Karl 92, 212, 214

Habraken, Marja 249

Hagedoorn, Georgette 62
Hamel, Maxim 258
Hartman, Broes 279
Hartogh, Leo de 62, 235, 274
Hasekamp, Ann 165, 180, 198, 261
Hegel, G.W.F. 25
Hensbergen, Lo van 123, 210, 211, 212
Hensen, Lous 35, 44, 95, 145, 153, 160
Hermus, Guus 35, 86, 174, 179, 180, 206/207, 221
Herodotos 27
Heuvel, André van den 21, 105, 115, 160, 177, 215, 221, 233
Heuvel, Wim van den 69
Heyblom, Sara 41, 261
Heyligers, Anne-Marie 51, 84
Hoddes, Wim 31
Hoen, Frans 't 69, 93, 149, 160
Hooft, P.C. 42, 136, *141-143*
Hoomans, Elise 47
Hörbiger, Attila 218
Hörbiger, Christiane 237
Hoytink, Elisabeth 251, 281/282
Huf, Paul 72, 150, 209, 257
Hunningher, B. *299-304*
Hunter, Russell 66, 88
Hussem, W. 32
Huygens, Christiaan 181
Huygens, Constantijn 56, 136

Ibsen, Henrik 11, *261-276*, 278, 279, 296
Iersel, Kees van 240
Ingen, Eric van 107, 136, 192, 260, 273
Ionesco, Eugène 284
Irving, Henry 288

James, Finlay 72
Janssen, Kitty 141, 172, 209, 238
Janssens, Magda 192, 249, 261
Jarre, Maurice 170, 229
Jebb, Richard 26, 27
Jenezon, Elly 41
Johnson, Samuel 133, 288
Jonson, Ben *134-139*
Jouvet, Louis 171, 295
Juray, Jan 202

Kaart, Hans 141, 174, 257, 258
Kaart, Johan 241
Kamerbeek, J.C. 19, 20
Kamerman, Piet 76
Karafillis, Simon 51
Karloff, Boris 251

Kean, Edmund 287-292
Kelling, Coba 247, 253, 273
Kemble, Roger 288
Kempson, Rachel 276
Ketting, Otto 126
Keus, Kees 264
Kleist, Heinrich von 211, *224-229*
Knipscheer, Jos 249
Knoop, Nell 155
Koetse, Sigrid 31, 93, 249
Köhler, Charlotte 155
Kok, Mimi 245
Koning, David 192
Koppen, Nell 136, 141, 204
Kouwenaar, Gerrit 217, 221, 282
Kox, Hans 47, 73, 91, 122
Kropff, Joop 269

Laan, Remko ter 128
Labiche, Eugène *240-241*
Laclos, Pierre Choderlos de 191, 208
Lammertse, Theun 279
Lange, Anny de 107, 138, 264, 279
Lange, Bob de 41, 62, 84, 104, 105, 130, 135, 192, 204, 235, 273
Lanting, John 165
Larbaud, Valery 116

Laseur, Cees 76, 79, 86, 104, 128, 129, 244, 264, 266
Laseur, Petra 78, 95, 188
Léautaud, Paul 176
Lebregts, Lode 57
Lebrun, Danielle 182
Ledoux, Fernand 171
Leenders, Annie 244
Leeuw, Ton de 41
Lehmann, L.Th. 179, 188
Leigh-Hunt, Barbara 89
Lemaire, Cor 241
Lemaire Sr., Jan 41
Lemaître, Frédérick 290, 291, 292
Lennep, Jacob van 157, 158
Lensink, Ton 260, 284
Lessing, G.E. *205-207*
Lichtveld, Noni 69
Lier, Bertus van 22, 23, 28, 29
Linde, Hedda van der 258
Linden, Bert van der 209
Linden, Jan van der 31, 86, 266
Linden, Peter van der 185, 202
Lingen, Frans van der 81, 84, 99, 128, 130, 278/279
Lister, Moira 111
Lochy, Claude 182
Lope de Vega, Felix 136, 163
Loukia 38
Lugné-Poe, A.F. 295
Lutz, Luc 76, 100, 130, 198, 270
Lutz, Pieter 76, 165, 180, 198
Lutz, Ton 18, 19, 20, 21, 33, 34, 35, 36, 38, 41, 44, 95, 117, 139, 141, 145, 165, 174, 179, 180, 198, 203, 216, 235, 253, 273

Machiavelli, Niccolo 256
MacLiammoir, Michael 276
Maerlant, Jenny van 105
Maeterlinck, Maurice 301
Mann-Bouwmeester, Theo 288
Marceau, Marcel 201
Maréchal, Rita 177, 251
Marivaux, Pierre de 168, *187-200*
Massinger, Philip 132
Mauclair, Jacques 252, 253
Mauhs, Elsa 7
May, Val 66
Meerten, Hans van 138
Meester, Johan de 15, 17, 18, 20, 29, 101, 103, 112, 113, 114, 119, 122, 143, 144, 147, 148, 149, 152, 153, 157, 159, 171, 209, 210, 211, 212, 290, 291
Meinrad, Josef 237
Mélinand, Monique 239
Menander 140

Mendelssohn-Bartholdi, Felix 75, 76, 77
Messelaar, Gerard 87
Meunier, Enny 76, 266
Meyer, Paul 122, 185
Middleton, Thomas 114
Middlemass, Frank 66
Modderman, Jan 256
Moer, Ank van der 18, 35, 44, 112, 115, 118, 122, 145, 176, 177, 217
Moissi, Alexander 288
Mol, Albert 78, 86, 130, 203
Molenkamp, Ormo 165, 235
Molière 134, 141 *168-188*, 191, 198, 201, 207, 243, 251, 254, 298
Mollien, Roger 200
Mols-de Leeuwe, Enny 21
Montfort, Silvia 167
Moreau, Jeanne 229
Moreti, Marcello 201
Most, Adelheid van der 44
Mounet-Sully, J. 294/295
Mund, Wilhelm Michael 227
Musch, Jan 184
Musset, Alfred de 227, 230, 231, *237-239*
Myin, Pierre 258

Naessens, Jet 156
Nemirowitsj-Dantsjenko, W.I. 251
Nestroy, J.N. *235-237*
Nietzsche, Friedrich 266
Nieuwenhuys, Rob 163, 164
Nieuwenhuyzen, Annet 76, 91
Nobel, Felix de 161
Noguchi, Isamu 108, 110
Noordhoek Hegt, A. 32
Nord, Max 174
Norden, Hans van 178
Nijhoff, M. 128
Nijholt, Willem 141, 284

O'Casy, Sean 301
Offenbach, Jacques 240
Oosthoek, Peter 78, 149, 153
Oostveen, Anne 59
Orri, Henny 136, 165, 180, 192, 204, 235
Ostade, Adriaen van 182
Oster, Guus 209, 233, 257
Ostrowski, A.N. *254-261*
Otto, Teo 224
Ovidius, 68

Papathanassiou, A. 38
Paridon, Egbert van 68, 69, 221
Pasco, Richard, 66, 88
Patzer, Franzl 227
Petri, Paula 59
Philipe, Gérard 166, 167, 228, 229, 238, 239
Picasso, Pablo 297
Pimentel, Heleen 265/266
Pirandello, Luigi 284, 295
Piscator, Erwin 110
Pitoëff, Georges 295
Planchon, Roger 180, 181, 182
Plas, Carl van der 130, 279
Plas, Michel van der 69
Plautus 141, 142, 183
Plutarchus 117
Poons, Sylvain 241
Pijpers, Cees 185, 202

Quadflieg, Will 223

Rachel, 288
Racine, Jean 152, *188-190*, 215, 297, 298
Rademakers, Fons 188, 232, 280
Reael, Laurens 42
Reinhardt, Max 201

Rekers, Gerard, 135
Remmelts, Joan 118, 209
Renard, Jules 294/295
Retèl, Jan 76, 93, 130, 249
Reve, Karel van het 250
Reyewski, Georgette 24, 155
Riedmann, Gerhard 226
Riet, Lou van 241
Rigters, Henk 115, 118, 141, 160, 171, 172, 233
Roduin, Hans 206
Rojas, Fernando de *57-59*
Roland Holst-de Meester, A. 115, 210, 252
Romains, Jules 135
Rondiris, Dimitrios 38
Rooy, Wim van 84
Roscius 288
Roth, Nicholas 167
Rouffaer, Senne 162
Rousseau, J.-J. 125, 215, 217
Royaards, Ben 156, 157
Royaard, Jules 59
Royaards, Willem 161
Royaards-Sandberg, Jacqueline 258
Royen, Alex van 217
Ruys, Willy 136
Rijssele, Colijn van 55-57

Saalborn, Liane 256

Saalborn, Louis 255, 256
Sainthill, Loudon 134
Sarcey, Francisque 172
Sartre, Jean-Paul 228, 284, 287, 291, 297
Schaer, Henk 47, 51
Scharoff, Peter 245, 246, 247, 249, 251, 256, 257, 258, 259, 260
Scheer, Allard van der 78, 95, 141, 177, 280
Scheffer, Dick 68, 115, 209
Schiller, Friedrich 205, *212-218*, 220, 288
Schmidt, Annie M.G. 241
Schmitz, Johan 72, 91, 104, 115, 122, 125, 149, 152, 159, 209, 241
Schneider, Eric 47, 125
Schoenaerts, Julien 57, 93, 118, 217, 249
Schomberg, Hermann 224
Schoorel, Lex 119
Scott, Hutchinson 127
Seale, Douglas 69, 71
Seidler, Alma 237
Seist, Will van 44, 118
Seneca 42, 152
Shaffy, Ramses 78, 95, 149
Shakespeare, William 42, 43, *59-134*, 136, 144, 148, 186, 187, 189, 199, 205, 231, 239, 278, 288, 291, 297, 298
Shaw, G.B. (Bernard) 243, 267, 296, 299
Sheridan, R.B. *207-212*
Sheybal, Vladek 206
Siddons, Sarah 133, 288
Sikkema, Nienke 122, 251, 284
Silvain 291
Smit, Ger 93
Snoek, Jacques 30, 47, 264
Snijders, Trins 59
Sophokles *15-38*, 39, 49
Sorano, Daniel 168, 169, 170, 200
Staartjes, Aart 125
Stanislawski, Konstantin 247, 249, 301, 303
Steenbergen, Lou 100
Steenbergen, Paul 62, 80, 84, 97, 105, 107, 128, 244, 278
Stek, Do van 76, 84, 99, 128
Sternheim, Jo 264
Sternheim, Marie 30
Straat, Evert 18, 19, 21, 43, 47, 51, 62, 119
Strehler, Georgio 201
Strindberg, August *276-284*
Stroux, Karl Heinz 218
Strijbosch, Wim 264
Sweeden, Hans van 284
Swidde, Dick 78, 118
Synge, J.M. 295, 301

Talma, François-Joseph 288

Tasso, Torquato 157
Tennyson, Alfred 123, 125, 132
Terentius 140
Terry, Ellen 288
Tersteeg, Gijsbert 31, 59, 76, 81, 256, 266, 279
Teulings, Jan 273
Théaulon 291
Thimig, Hermann 201
Thouars, Ellen de 63
Tiemeyer, Hans 137, 138, 139, 284
Timmer, Charles B. 247
Tirso de Molina 173
Toergenjew, I.S. *247-250*
Tsjechow, A.P. 246, 257, 260, 295

Ulsen, Henk van 78, 105, 160, 172, 215
Unger, J.H.W. 157

Vacquerie, Auguste 290/291
Valk, Johan 130
Valk, Netty van der 203

Veen, Dick van 244
Velde, Dick van der 41
Velden, Kris van de 284
Velzeboer, Jan 24
Venema, Elly 68
Vergilius 144, 146
Verheugen, Thera 165, 273
Verheyden, Maria 202
Verkade, Eduard 7, 91
Vermeer, Nanni 185
Veroft, Vera 162
Verspoor, Dolf 57, 59, 78, 95, 198, 215
Verstraete, Bob 64
Vesseur, Wim 69, 76, 104, 122, 130, 135, 150, 153, 172, 192, 202, 247, 284
Vilar, Jean 71, 166, 167, 168, 199, 200, 227, 229, 232, 237, 238, 289, 290, *294-298*, 301
Vinck, Herman 202
Vischer, Clara 258, 261
Vitold, Michel 239
Vloten, Johannes van 158
Voeten, Bert 81, 83, 96, 100, 104, 105, 122, 172
Vogel, Albert 21
Vogel, Ellen 35, 44, 78, 105, 145, 152, 217, 281
Voltaire 191
Vondel, J. van den 42, *143-162*, 163, 164
Vorstman, Frans 86
Vos, Erik 185, 186, 200, 201, 202
Votel, Henk 143, 202
Vries, Camille de 59
Vries, Corstiaan de 198
Vries, Robert de 47, 51, 91, 105, 125, 241, 263
Vriesland, Victor E. van 207
Vroom, Siem 21

Wachter, Martha de 57
Waele, E. de 40
Wagenaar, Mary 186
Wagter, Willem 202
Walhain, Johan 255
Walker, David 84
Ward, Myra 62, 81, 130, 244, 270
Warre, Michael 276
Wasserman, Ida 59, 62, 128, 279
Waterbeek, Kees 185
Watteau, Antoine 198, 199
Waveren, Marianne van 192
Weisgerber, Antje 223
Welles, Orson 115
Wensing, Lucas 251, 260
Werff, Kathenka van der 130
Werumeus Buning J.W.F. 75

Wich, Harry 59, 87, 100, 162, 250
Wiegersma, Friso 21, 79, 210, 245, 258, 266
Willink, Carel 24
Wilson, Edmund 27
Wilson, Georges 200
Winckelmann, J.J. 37
Wood, Peter 127
Worp, J.A. 163
Wijnberg, Nicolaas 33, 36, 41, 77, 96, 119, 139, 140, 145, 165, 174, 175, 179, 205, 217, 233, 235, 274, 281

Yeats, W.B. 301
Yvernel, Daniel 239

Zundert, Martin van 57
Zweig, Stefan 135